بنية

القصيدة العربية

حتى نهاية العصر الأموي

(قصيدة المدح نموذجاً)

تأليف

الدكتور وهب رومية


بسم الله الرحمن الرحيم


بنية
القصيدة العربية

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م



للطباعة والنشر والتوزيع دمشق. عين الكرش. جادة كرجية حداد. رقم ٤٨ ص. ب ٣١٤٣ هاتف ٢٣١٩٦٩٤

المقدّمة

كانت العناية الواسعة بالتراث نتيجة من نتائج نموّ الفكر القومي، فحين كان هذا الفكر يمرُّ في أول انبعاثه بمرحلة حالمة يصحُّ أن نصفها بالرومانسية لما فيها من حنين جارفٍ إلى الماضي، وتغنٍّ بأمجاده التليدة، ونزوعٍ شديدٍ إلى بعثه بكل مافيه، كانت العناية بالتراث عناية فائقة، فكأنها لون من الطهارة الوطنية والنقاء القومي، وفي هذه المرحلة اتجهت الجامعات ومراكز البحث العلمي إلى رعايته رعاية واسعة فأَحيت كثيراً من كنوزه الدفينة.

ثم مرّت علاقة الباحثين بالتراث بمرحلتين أخريين واضحتين هما:

مرحلة تقريب هذا التراث من أبنائه وتيسيره لهم، على نحو ما يبدو ذلك واضحاً في بعض مؤلفات الدكتور «طه حسين».

ومرحلة نقد هذا التراث وتقويمه، على نحو ما نرى في هذه الكتب التي تتحدث عنه، وتثير حوله طائفة واسعة من القضايا المختلفة.

ولاريب في أن الفكر القومي قد تطور في هذه الفترة بتطور الحياة العربية نفسها، وهذا التطور هو الذي دعا الباحثين إلى أن

يتجاوزوا المرحلتين السابقتين ـ مرحلة الإحياء ومرحلة التقريب ـ إلى المرحلة الثالثة ـ مرحلة النقد والتقويم ـ. وجَليٌّ أنني لا أقصد أن هذه المراحل قد خلفت إحداها الأخرى ونسختها، بل أريد أنها تعاقبت في الظهور.

ويجد الناظر المدقق في كتب المرحلة الثالثة، مرحلة النقد والتقويم، أنهاـ على تعدّدها واختلاف أصحابها وتمايز مذاهبهم في البحث ـ تنظر إلى الشعر العربي بوصفه فنوناً أو أغراضاً، فهناك فن الغزل، وفن الهجاء، وفن الخمرية، وفن المدح، وسواها من الفنون الشعرية التي درج الباحثون على الاحتفال بها، فكأن «أبا تمام» قد ختم على من جاء بعده منذ وضع «حماسته» وقسم فيها الشعر العربي إلى فنون أو أبواب، فلم نعد نجد أحداً ينظر إلى هذا الشعر بوصفه «قصائد». أستثني من هذا تلك الالتفاتة البارعة التي التفتها الدكتور «يوسف خليف» إلى «قصيدة المدح» في شعر «ذي الرُّمّة»، وبعض الإشارات الخاطفة التي نلمحها في كتب الدكتور «شوقي ضيف». بل مضى هؤلاء الباحثون يصنِّفون هذا الشعر ويبوِّبونه ويخصُّون كل غرض من أغراضه بالقول المبسوط والعناية الفائقة، فللغزل فصل أو فصول، وللمدح مثل حظ الغزل أويزيد، وللفخر مالسابقيه وهكذا... بل هم وضعوا كتباً في كل فن من هذه الفنون. وهم جميعاً تنعقد نفوسهم على إحياء هذا التراث والتبصير به، ولست أنكر أنهم قد أدّوا خدمة جليلة له ولنا، فبفضلهم عرفنا حياة هذا الشعر ووقفنا على كثير من أسراره، ولكنني أظن أن هذه النظرة الجزئية ـ على

ماتقدّمه لنا من غزارة في المعلومات، ومن دقة في بعض الأحيان - تجرُّنا إلى الغفلة والوهم والأحكام الخاطئة، وتورِّطنا في آفة «التعميم» دون أدلّة كافية. فإذا نحن نظن أن ماقيل عن «فن الغزل» هو ماأصاب «قصيدة الغزل»، وأن ماقيل في «فن المدح» هو مااستقرَّت عليه «قصيدة المدح» وهكذا. . . وماأكثر ماتورَّط الباحثون في مثل هذه الأحكام أو الظنون، - وخاصة حين كانوا يتحدثون عن «فن المدح»، فإذا هم يقولون في هذا المدح قولاً ثم لايلبثون أن يعمِّموه ليشمل «قصيدة المدح»-. ولست أودُّ أن أُسمّي أحداً بعينه فالدراسات الأدبية حافلة بذلك.

وإذا كانت النظرة العلمية الحديثة تؤكد أن خصائص «الكل» الواحد تختلف اختلافاً واضحاً عن مجموع خصائص «الأجزاء» المكوِّنة له، فإننا نستطيع أن نتصوّر مدى الخطأ الذي نتورّط فيه حين نحكم على «القصيدة» - أو الكل - بفن من فنونها - أي بجزء من أجزائه - كأن نحكم على «قصيدة المدح» من خلال «المدح» وحده.

إن صورة أيِّ غرض من أغراض القصيدة أو فنونها- مهما تبلغ دقتها وامانتها - لايمكن أن تكون أكثر من صورة جزئية ناقصة لايصحُّ أن نرى فيها صورة القصيدة الأمِّ. ولن نظفر بصورة هذه القصيدة واضحة دقيقة إلا حين ننظر في أجزائها جميعاً لا في بعضٍ منها دون بعض.

وانا أعرف أن العودة إلى التراث، في هذه الأيام، مغامرة

لاسحر لها ولا بريق. ولكنني آثرت ـ على الرغم مما أعرف ـ أن أعود إليه محاولاً أن أسُدَّ جانباً من هذه الثغرة التي رأيناها في الدراسات الأدبية التراثية ـ أعني دراسة الشعر العربي بوصفه «قصائد» لابوصفه أغراضاً أو فنوناً ـ، واخترت «قصيدة المدح» لما لها من سلطان ونفوذ في تاريخنا الأدبي عامة، وفي شعرنا خاصة.

* * *

وقد حاولت في هذا البحث أن أنهج نهجاً علمياً محدَّداً، فصدرت عن طائفة من المفاهيم النظرية المتجانسة، وحاولت تطبيقها على «قصيدة المدح» في ظهورها وتطوّرها إلى نهاية العصر الأموي.

لقد رأيت أن الفن كالعلم يقدِّم صورة عن الواقع، وأَن كلتا الصورتين ـ صورة الفن، وصورة العلم ـ تختلف عن الأخرى قليلاً أو كثيراً، ولكن أيّةً منهما لاتملك حق الادعاء بأنها هي وحدها الصحيحة أوالصادقة. وبعبارة أبين: رأيت أن الفن صورة رمزية للحياة من حوله ـ ومن هنا عقدت الآصرة بين «قصيدة المدح» والحياة عقداً وثيقاً ـ، ولكن هذه الصورة الرمزية تتمتّع بوجود موضوعي وباستقلال نسبي، ومن هنا نجد بعض الاختلاف أحياناً بين صورة الفن وصورة الحياة، أو نجد أنماطاً فنية متعاصرة على الرغم من انتمائها إلى مراحل اجتماعيةٍ مختلفة. وأنا ممن يؤمنون بان الظواهر والاتجاهات الفنية ـ كالظواهر الانسانية عامة ـ لايصنعها فنان فرد، بل تصنعها جماعة من الفنانين، وعلى هذا الأساس ميّزتُ الاتجاهات الفنية كلها. وحاولت ـ على امتداد

البحث ـ أن أعلِّل الفروق بين الشعراء في الدائرة الفنية الواحدة أو في الاتجاهات المختلفة ببعض الأسباب التي رأيتها جديرة بأن تحدث مثل هذه الفروق كأثر البيئة أو مفهوم الشعر أو رسالته أو غير ذلك. . . وانتهى بي الأمر إلى مخالفة كثير من الأحكام النقدية المستقرَّة في حياتنا الأدبية.

وعرضتُ لبعض الآراء الفنية الكبرى التي شاعت بين الباحثين، وحاولت أن أصحّحها، فأعدت صياغتها على نحو جديد يرى أن وظيفة الشعر هي التعبير عن الحياة، بل عن الناهض فيها أوَّلاً. . . وتناولت كثيراً من آراء الباحثين فاحصاً ودارساً وناقداً، ولم يكن همّي أن أتعقّب هؤلاء الباحثين، بل كان همّي أن أثير القضايا، ولذا فما أكثر ما ضربت صفحاً عن سرد الأسماء في القضية الواحدة ـ ولم يكن أسهل من سردها لو أحببت ـ، بل إنني ـ إذا أردت الحق ـ لم أكن أعرض لأحد من الباحثين إذا لم يكن في ذلك إضاءة جديدة للقضية التي أناقشها، فأنا لم أرد لهذه الدراسة أن تكون هوامش وتعقيبات على بحوث الآخرين، ولكني أردت لها أن تتحدث عن «قصيدة المدح» وما يتصل بها من قضايا نقدية كبرى، فتناقشها وتحتجّ لها أوعليها.

وباختصار شديد: لقد تتبعتُ هذه القصيدة منذ ظهورها إلى نهاية العصر الأموي تتبعاً واسعاً دقيقاً، وحاولت أن أفسّر نشأتها وتطورها وتغيُّرَ رسالتها واتجاهاتها الفنية المختلفة تفسيراً علمياً يضعها في مكانتها الصحيحة من تاريخ شعرنا العربي.

* * *

ولم تكن السبيل إلى «قصيدة المدح» سهلة مذلّلة، ولكنها كانت شائكةً صعبة كثيرة العثار، فما أكثر ما قرأت ولم أقيّد حرفاً واحداً ! وماأكثر ما كذَّبتْ ظنوني المراجعُ وما تشابهت عليَّ السبل! أليس عسيراً أن تسلك سبيلاً لاتكاد ترى فيها أثراً لقوم سابقين، فكأن أحداً لم يطأها من قبل، بل هو كذلك حقاً. . . ؟ ولاتظنّن أنني أريد بذلك أن أنكر ماأفدت من الباحثين، فصفحات هذه الدراسة ترد هذا الظن وتنفيه. ولكنني أريد أن أحداً لم يدرس القصيدة العربية ـ أو أحد ضروبها ـ بوصفها كُلاً واحداً فيما أحسب ـ.

وقد كانت دواوين الشعراء، وكتب الاختيارات الشعرية، وكتب التاريخ الأدبي والعام هى المصادر الأساسية التي وضعت بين يدي أصول المادة العلمية التي أحاول دراستها، وألَقتْ عليها بعض الأضواء فأنارت بعض جوانبها الغامضة. وامدَّتني الدراسات الأدبية المختلفة التي تداولت الحديث عن هذه العصور بطائفة غزيرة من المعلومات، ولاسيما ماكتبه المستشرق الفرنسي «بلاشير» عن تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ومؤلفات الدكتور «شوقي ضيف» عن الأدب الأموي خاصة، ومؤلفات الدكتور «يوسف خليف» عن هذا الأدب أيضاً. ولست أنكر أنني قد أفدت إفادةً واسعة مما كتبه بعض المفكرين اليساريين كـ«هربرت ريد» و «روجيه غارودي» في الفن خاصة والثقافة عامة.

وبعد:

فقد كان الزمن يمرُّ، وأنا لاأعدُّ السنين ولاأتعلّم مقاديرها، وهل يعدُّ العاشق أيامه مع حبيبته؟ ماأهوَنَ الزمن حين ترضى الحبيبة!.. حينئذ ينسى المرء كيف يعدُّ الأيام فيعمل في النهار وفي طرفي الليل. ماأجمل أن يكون العمل عشقاً! وماأصعب أن يتحدث المرء عن عشقه!.

لقد أردت لهذا البحث مايريد العشاق لوجوه حبيباتهم، ولقد شقيت فيه كما يشقى المحبون في حبِّهم، فان تكن العُتبى فما أجمل ما يكون وهو حسبي، وإن تكن الأخرى فإنني ـ كما يقول «كثير عزّة»ـ:

لَكـالمُـرْتجـي ظِـلَّ الغَمـامَـةِ كُلّمـا
تَبَـوَّأَ مِنْهـا لِلمَقيـلِ اضْمَحَلّـت



مَفهومُ قصِيدَةِ المدح

إذا كان التصنيف هو المرحلة الأولى في العلم ـ أيّ علم ـ، فإن معرفة عناصر هذا العلم هي ـ تأسيساً على ذلك ـ أولى مراحل هذا التصنيف.

وإذا كان تاريخ علم من العلوم هو تاريخ مصطلحات هذا العلم، فإن ذلك يفرض علينا أن نستخدم هذه المصطلحات استخداماً دقيقاً.

ومن هذين الأمرين معاً ـ من أهمية التصنيف، وضرورة تحديد العناصر الواجب تصنيفها تحديداً دقيقاً، وأهمية المصطلح وضرورة استخدامه استخداماً دقيقاً ـ تبدو وَجاهة السؤال التالي:

ماذا نريد بقولنا: قصيدة المدح؟

نحن هنا أمام طائفتين من المشكلات، تتصل الطائفة الأولى بمصطلح «القصيدة»، وتدور الطائفة الأخرى حول مصطلح «المدح».

ففي مصطلح «القصيدة» يثور إشكالان مصدرهما عدد الأبيات، ثم الإيقاع والنغم أو الوزن الشعري.

لقد درج نقادنا ـ قدامى ومحدثين ـ على التفريق بين «القصيدة» و«المقطوعة»، وهم يؤسسّون تفريقهم هذا على معيار كميٍّ هو «عدد الأبيات»، فما زاد على عدد معين من الأبيات كان

«قصيدة»، وما قلَّ عن هذا العدد سُمّي «مقطوعة». ثم هم يختلفون في تحديد هذا العدد، فيجعله بعضهم سبعة أبيات، ويرتفع به آخرون إلى أحد عشر بيتاً[1]، وهم لايفرِّقون بين أن تدور هذه الأبيات في غرض واحد، أو تنصرف إلى أغراض شتّى. لكن بعضهم يمضي في التقسيم فيميّز القصيدة البسيطة من القصيدة المركّبة، يقول حازم القرطاجني:

«والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صِرفاً أو رثاء صرفاً. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكونه مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق»[2].

وفي ظني أننا لن نعتدّ كثيراً بهذه التفرقة بين «القصيدة» و «المقطوعة» لسببين، أولهما: كثرة القصائد التي وصلت إلينا من شعر المدح، وغلبتها على المقطوعة غلبة ساحقة. وثانيهما: مراعاة عوامل الضياع والتشتت التي تعرّضت لها القصيدة العربية عامة، وخاصة في مرحلة التأسيس والنشوء، فليس يبعد أن يكون كثير من هذه المقطوعات التي انتهت إلينا بقايا قصائد طويلة أو قصيرة مسّها الدهر بضرٍّ - وربما بضرٍّ شديد - في مرحلة ما من مراحل حياتها الممتدة.

---

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده: ج١/ ١٢٥، الطبعة الأولى مطبعة السعادة بمصر، ١٣٢٥ هـ/ ١٩٠٧م.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص٣٠٣. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. نشر دار الكتب الشرقية، تونس سنة ١٩٦٤.

ويتصل الإشكال الآخر بالإيقاع والنغم أي بالوزن الشعري[1] ـ كما قلت ـ، فقد درج الباحثون على مقابلة القصيدة بالأرجوزة على نحو مقابلتهم الشعر بالنثر، فكأنَّ الرجز شيء والقصيد شيء آخر، بل إن بعضهم يقابل الشعر بالرجز.. فحين يتحدث المستشرق «كارلو نلينو» عن الشعر في عصر الأمويين يجعل من أقسامه الشعر الجاري على أسلوب الفحولة الجاهلية والأراجيز، ثم يذكر بعدئذ أن الفرق بين هذين القسمين هو في القالب وحده، أي في الوزن[2]، فكأن الرجز وزن غير شعري، وكأنه يختلف عن الأوزان الشعرية المعروفة اختلافاً شديداً يخرجه من دائرة الشعر! ويقف دارسون آخرون مثل هذا الموقف، يتحدث د. عبد الرحمن بارود عن العصر الأموي فيقول:

«وهذا عصر اتجه فيه الرجز إلى منافسة الشعر»[3]. وأنا لاأريد أن أمضي فأتعقّب الباحثين واحداً واحداً، فليست هذه هي المسألة، ولكنني أريد ـ وهذه هي المسألة ـ أن أناقش القضية نفسها لامواقف الباحثين منها، ولذا فقد يكون صواباً أن أعيد صياغة المشكلة على النحو التالي:

هل الرجز شعر ـ أولاً ـ؟ وهل يمكن أن يكون قصيداً ـ ثانياً ـ؟

---

(١) انظر العمدة: باب في الرجز والقصيدة: ج١/ ص ١٢١ـ١٢٤.

(٢) كارلو نلينو: تأريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية. ص١٠١ و١٦٤. نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤.

(٣) عبد الرحمن بارود: تطور الرجز من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي. ص٢٥٧. ر.د. مقدمة إلى آداب القاهرة.

ذكر «أبو الفرج الأصفهاني» أَنّ العرب كانت «تقول الرجز في الحرب والحداء والمفاخرة وماجرى هذا المجرى فتأتي منه بأبيات يسيرة»[1] . واستقرَّ لدى كثير من الباحثين أن الرجز وزن بسيط لاتعقيد فيه مما أهّله لأن يكون في أول عهده وزناً شعبياً يقوم مقام الأغاني الشعبية في أيامنا هذه[2] . ولعل هذين السببين معاً - شعبية هذا الوزن، وقلة الأبيات التي كانت تنظم فيه - هما اللذان جارا على الرجز كل هذا الجور، وتأخّرا به عند الباحثين، فظل هؤلاء ينظرون إليه في طفولته ويفاعته المبكرة فيجدونه طفلا لقيطاً يجترىء عليه كل الناس، ثم لايتهيّبه أحد، ومع تقادم الزمن نسي الناس أرومة هذا الوزن، أو غفلوا عنها فظنوه غصناً غريباً في شجرة الشعر العربي الباسقة، وراحوا يقابلون بينه وبين القصيد حيناً، وبينه وبين الشعر حيناً آخر. وليس الأمر كما ذهبوا، ولا هكذا فهمه علماء العربية القدماء، فالرجز أحد الأوزان الشعرية العريقة لايختلف في ذلك عن أي وزن من تلك الأوزان التي احتفل بها الباحثون ومجّدوها، إن لم يكن أعرقها على الاطلاق، وقد فطن إلى ذلك علماؤنا الأوائل، ودوّنوه فيما كتبوا من حديث الأشعار، فجمعوا بين الرجز والرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة[3] . فإذا فرغنا من تقرير هذه الحقيقة - بعد أن

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني: ١٨/ ١٦٤.
(٢) تطور الرجز: ص١ و٢١٣.
(٣) أنظر الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ص ٧٣ - ٩٢. =

كشفنا عن الآصرة الواشجة بين الرجز وأوزان الشعر الأخرى، وقطعنا بذلك مايمكن أن يشتجر حولها من جدل ـ اتسعت أمامنا السبيل للحديث عن الطرف الآخر من القضية. لقد أصبح الرجز على صعيد واحد مع بقية الأوزان الشعرية الأخرى، فهو الوزن الشقيق لها، ومايصدق عليها يصدق عليه أيضاً.

وإذاً فمصطلح «القصيدة» لاينصرف إلى أوزان شعرية بأعيانها دون سواها، بل ينصرف إلى الأوزان الشعرية جميعاً، وبما أن هذا المصطلح ـ «أي القصيدة» ـ يتوقف على الكمّ ـ أي على عدد الأبيات ـ فان الارجوزة تكون قصيدة إذا بلغت عدداً معيناً من الأبيات، فان لم تبلغ هذا العدد فهي مقطوعة. وقد أشار القدماء إلى هذا المعنى نفسه، قال أبو الفرج الأصفهاني: «فكان الأغلب أول من قصّد الرجز، ثم سلك الناس بعد طريقته»[١]. فالذي يجعل الأرجوزة قصيدة هو طول الأرجوزة ـ كما نرى ـ ثم لاشيء بعد ذلك، وان كان المألوف أن تخوض الأرجوزة في أغراض شتى حين تطول.

فاذا صرنا إلى مصطلح «المدح»، وحاولنا تحديده وتوضيحه انقلبت بنا بعض المشكلات، فهل نعدُّ اعتذاريات «النابغة» وسواه

= تحقيق: الحساني حسن عبد الله. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة سنة ١٩٦٩. وابن السراج الشنتريني الأندلسي: المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي ص٢٠.
تحقيق: د. محمد رضوان الداية. الطبعة الثانية. المكتب الاسلامي ـ دمشق ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

(١) الأغاني: ١٨/ ١٦٤.

مديحاً؟ وهل نعدُّ نقائض الشعراء الأمويين أو هاشميات «الكميت» مديحاً أيضاً؟ ثم هل نعدُّ الشعر السياسي الذي قاله الشعراء الآخرون في تمجيد عقائدهم والدعوة لها مديحاً هو الآخر؟

لقد أسرف الناس في استخدام مصطلح «المدح» واتسعوا به حتى أوشك أن يكون مصطلحاً غامض الدلالة، فهو لايكاد يشير إلى شيء بعينه، أو أشياء بأعيانها، وان كان يشير إلى أشياء شتى. واذا أردنا أن نرفع هذا الإبهام والغموض كان علينا أن نوضح ـ أولاً ـ ماذا نريد بالمدح؟

من العسير ـ فيما يبدو ـ أن نضع للمدح تعريفاً جامعاً مانعاً ـ كما يقول أهل المنطق ـ، ولكننا سنحاول أن نحدِّد هذا التعريف قدر المستطاع. ان المدح ـ كما أفهمه ـ ثناء حسن يرفعه إنسان ما إلى إنسان آخر حيّ، أو جماعة آخرين أحياء، عرفاناً بالجميل، أو طلباً للنوال، أو رغبة في الصفح والمغفرة، أو أملاً في تحقيق هدف كبير. ومن الملاحظ أننا نستبعد ـ وفقاً لهذا التعريف ـ قسماً ضخماً من الشعر السياسي كهذا الشعر الذي أنشده «الخوارج» دون أن يتجهوا به إلى مديح أحد بعينه، بل راحوا يمجّدون عقيدتهم واخوتهم في الاسلام، وكهاشميات «الكميت» التي تجادل في الخلافة والدين، وتفيض بالمناظرة والحجاج العقليّين، وتمتلىء برعد الغضب، ونسيم المحبة العليل، وهي لاتتجه إلى آل هاشم وحدهم، بل تتجه ـ وربما أولا ـ إلى المسلمين كافة، تصوِّر لهم أية مودَّة في القربى رعاها الأمويون في عترة النبي الكريم. إنها لون من الشعر الديني يتوهج بالعاطفة، ويوشك أن

يتصوف في حب الرسول وآل بيته، ومن هنا كان «الكميت» شاعر الشيعة الكبير، وكانت «هاشمياته» بعيدة عن المدح بالمفهوم الذي حدّدناه. على أننا ندخل في المدح بعض الشعر السياسي كمديح «ابن قيس الرقيّات» في «الزبيريين»، فهو يتجه به إلى شخص بعينه قبل أن يتجه إلى الآخرين، وندخل فيه كل هذا المديح الذي كان يتدفّق على القصر الأموي في دمشق، والقصور الأموية الأخرى المنتشرة على امتداد الأرض الاسلامية يومئذ سواء أخاض في السياسة وأسبابها أم انصرف عن ذلك. وهذا يعني أننا نعدُّ طائفة من النقائض الأموية قصائد مدح. ونحن نعدُّ أيضاً ـ وفقاً لمصطلح المدح الذي حاولنا تحديده ـ فن الاعتذار غصناً في شجرة المديح.

وقد يصحُّ بعدئذ أن نضمَّ أطراف الحديث طرفاً إلى طرف، فنقول:

إننا نريد بقصائد المدح هذه القصائد التي أنشدها الشعراء في المدح والاعتذار ـ على نحو مابيّنا ـ يستوي في ذلك الرجز وسواه من الأوزان الشعرية، وهي ـ في الغالب الأعم ـ قصائد مركبة، على حدِّ تعبير حازم القرطاجني، لاتقتصر على المديح بل تتعداه إلى الغزل والظعن والرحلة وقصص حيوان الصحراء وشؤون أخرى من فنون الشعر العربي وتقاليده. ونحن حين نتحدث عن هذه القصيدة لانخصُّ جانباً منها بالقول دون آخر، ولانتحدث عنها بوصفها اغراضاً مستقلة، بل ننظر اليها بوصفها كلاً واحداً تضافرت على بنائه جزئيات شتى، ونؤمن بأن المنهج السليم

يقضي بأولوية الكل على الأجزاء، لأن في هذا الكل - أيِّ كل - شيئاً لانستطيع ردّه إلى العناصر التي تؤلّف هذا الكل. وهذا يعني أن علينا أن نحذر من تفسير الأعلى بالأدنى، أو الكل بالجزء، بل ينبغي أن ننطلق من الكل الواحد - أي من القصيدة - إلى عناصره - أي إلى مقومات هذه القصيدة - إذا أردنا أن تكون معرفتنا دقيقة لهذه المقومات، لأن صحة هذه المعرفة مرهونة بادراك علاقات هذه المقومات بعضها ببعضها الآخر[1]. وإذا كانت دراسة القصيدة بوصفها اغراضاً مستقلة تعدُّ مرحلة متقدمة قياساً إلى دراسة هذه القصيدة بوصفها طائفة من الأبيات والشواهد، فان الطريقة التي أشرت إليها تعدُّ أكثر تقدماً - وخاصة في تحليل الشعر ونقده - في ميدان الدرس الأدبي.

وهذا يعني أن علينا أن ننظر إلى قصيدة المدح - ونحن نؤرِّخ لها، ونحاول أحياناً تحليلها وتفسيرها - على أنها بناء فني معقّد يكوِّن كلاً مكتملا، وأن نتذكر دائماً - ونحن نتحدث عن تقاليدها - أن هذا الحديث ليس غاية في نفسه، بل هو مرحلة في الطريق، وهي مرحلة لاتكتمل ولاتصحُّ إلا بمقدار ماندرك من علاقاتها المتشعبة، أي بمقدار ماتتضح لنا صورة القصيدة كاملة. إن قصيدة المدح بمقوِّماتها جميعاً، وبوصفها عملاً فنياً واحداً - وليس غرض من أغراضها - هي الغاية التي نسعى اليها.

---

(١) انظر: روجيه غارودي: ماركسية القرن العشرين ص٩٥-٩٧. ترجمة: نزيه الحكيم. الطبعة الثالثة. منشورات دار الآداب. بيروت سنة ١٩٧٢.

الباب الأول

التأسيس والأصول

الفصل الأول

التأسيس

نشأة قصيدة المدح وصورتها الأولى:

ـ(قصيدة الحمد والعرفان)

ـ(قصيدة الاعتذار)

قد تكون عملية الخلق الفني معقّدة وغامضة، ولكن رسالة الفن ـ أي وظيفته ـ واضحة على الرغم من تنازع الباحثين فيها. ولقد آمن العرب منذ القديم بوظيفة الشعر الاجتماعيّة ايماناً عميقاً، يظهر في شعائر الفرح والابتهاج التي كانت القبيلة تحييها كلما نبغ شاعر فيها، على مايروي ابن رشيق في العمدة[١] ، وآخرون سواه. وليس يخطىء أحد صوت الجماعة في شعرنا القديم، فهو صوت عال يوشك أن يكون دَويّاً، أو هو كذلك حقاً. ولكن الشعر فن قبل أن يكون رسالة اجتماعية، وهذا ـ بالتالي ـ يجرِّد رسالة الشعر من صلاحيتها لأن تكون معياراً فنياً ممتازاً، ويجب أن نؤكد هنا «أن الجمال ليس هو الفائدة، ولا هو مقترن بها دائماً، فان النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير، ولكننا ـ عادة ـ نعدُّهما أجمل منه[٢] » على حد مايقول «جاريت».

---

(١) العمدة: ١/٣٧.

(٢) أ. ف. جاريت: فلسفة الجمال ص١٥، ترجمة عبد الحميد يونس، رمزي يسي، عثما نويه. نشر الفكر العربي، بلا تاريخ.

ومعنى ذلك أنه كان على الشاعر العربي القديم أن يوفّر لشعره حظوظاً فنية واسعة إذا أراد له أن يكون قادراً على الوفاء برسالته، وبعبارة أدق: كان على الشاعر العربي حين يغيب أن يظل شعره ساهراً يرعى مصالح القبيلة.

وليس الشعر العربي بدعاً في ذلك، فقد بات من المعروف اليوم أن الفن - أي فن - على اختلاف المكان والزمان، موازاة رمزية للواقع - على ألاَّ نفهم من هذه الموازاة أن ثمة تطابقاً دائماً بين الرمز والواقع، فما أكثر مايحتفظ الفن، كغيره من ألوان الوعي الاجتماعي كالسياسة والأخلاق والفلسفة، باستقلال نسبي[1] -، وأن روعة هذا الفن تتجلّى حين يتحدث عن الحياة لاحين يقلّدها، أي حين تكون له رسالة يدافع عنها ويبشّر بها. وإذا صحّ ماتقدَّم - وهو صحيح فيما أحسب - كان علينا أن نتريّث ونحتاط حين نتحدث عن شعرنا القديم، فليس اتفاقاً محضاً أن يزدهر ضرب من القصيد قبل آخر، أو يذبل بعد ازدهار، أو ينمو ويكتمل في فترة دون سواها، أو تبرز قيم اجتماعية زمناً ثم تطغى عليها قيم أخرى، أو تسيطر موضوعات شعرية دون غيرها، أو ... أو ...، وإذاً قد نكون أدنى إلى الصواب حين نحاول التعليل فنربط بين الظواهر الفنية والمجتمع الذي تعبّر عنه أو ترمز إليه، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى كتابة شيء من المقدمات التاريخية والحضارية. وحقاً ليس يسعفنا التاريخ كثيراً حين نودُّ

---

(١) ماركسية القرن العشرين. ص٢٥٣.

الحديث عن شعرنا القديم، فما تزال طفولة هذا الشعر غامضة كالنبوءة، ومايزال الاجتهاد يفضي بنا إلى خداع الظن، ومايزال الباحثون في هذه الفترة المبكِّرة من تاريخنا الأدبي يردُّون مازعمه «الجاحظ» من أنَّ الشعر العربي حديث «الميلاد، صغير السن، أوَّل من نهج سبيله وسهَّل الطريق إليه امرؤ القيس. . . فاذا استظهرنا الشعر وجدنا له - إلى أن جاء الله بالإسلام - خمسين ومائة عام، واذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»[1]، ولكنهم لايملكون أمراً آخر أبعد من هذا الرفض واقامة الحجة عليه. وهم إذ يفرغون من ذلك - أو ينقلبون دونه - يجعلون أقدم مابأيدينا من هذا الشعر مرتبطاً بحرب «البسوس» التي دامت - فيما يقول الرواة - أربعين عاماً (٤٩٤ - ٥٣٤م). وإذاً لامفرَّ لنا من أن نعود بهذا الحديث - حديث الشعر - إلى حيث عادَ به الآخرون، ولامفرَّ - أيضاً - من أن نخصِّص الحديث فنجعله في بعض هذا الشعر، أعني في «قصيدة المدح»، على ألاَّ ننسى، ونحن نرقب هذا الجدول الصغير؛ وهو يشق طريقه ويوسِّع مجراه، صورة النهر الزاخر المتدفق.

كيف تبدو قصيدة المدح فيما انتهى الينا من شعر الطليعة في هذا العصر؟

يؤكد «هنري لوفافر» أن «الفن - وكذلك المعرفة - لايمكن تحديده وتعريفه بصراع الطبقات، وإنما صراع الطبقات يستبين

---

(١) الجاحظ: الحيوان: ١/ ٧٤. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٣٥٦هـ - ١٩٣٨م.

ويظهر ـ بدرجات تختلف وضوحاً وقوة حسب الفترات الزمنية والقطاعات المختلفة ـ بالفن، وفي الفن[1] .» ومن المعروف أنه يريد بصراع الطبقات حركة المجتمع الدائبة، وشبكة العلاقات المختلفة التي تحكم أفراده. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن صورة المجتمع في الفن، لا أن نبحث في حياة المجتمع بجوانبها المتشعبة لنستخلص منها صورة الفن الذي يجب أن تبدعه، على أن معرفتنا بهذا المجتمع تمكِّننا ـ دون شك ـ من رؤية فنه رؤية أوضح، ومن تفسيره تفسيراً أدق. وهذا يقودنا ـ بالتالي ـ إلى أن نطرح قضية أخرى للحوار يكون همُّنا فيها أن نعرف مدى تعبير قصيدة المدح المبكِّرة عن الحياة من حولها. فاذا جمعنا إحدى القضيتين إلى الأخرى، وأعدنا صياغة السؤال، قلنا:

كيف تبدو قصيدة المدح المبكرة، وإلى أي مدى تكشف عن صورة العصر وتؤكد انتماءها اليه؟

إن أول مايستوقفنا هو قلة قصائد المدح عند شعراء الجيل الأول أو ندرتها، فقد غابت من شعر كثيرين منهم، وظهرت في شعر آخرين على استحياء، ولم تبرز في ديوان أحد إذا استثنينا «عمرو بن قميئة» و «المثقِّب العبدي»، بل نحن نتجوَّز كثيراً حين نقول: إن قصيدة المدح بارزة في شعرهما، فليس في شعرهما جميعاً من قصائد المدح مايجاوز كثيراً عدد أصابع اليد الواحدة، ولكنها قصائد طويلة بعض الطول. وهكذا تبدو قصيدة المدح

---

(١) هنري لوفافر: في علم الجمال ص٤٥، ترجمة: محمد عيثاني. منشورات دار المعجم العربي. بلا تاريخ.

المبكِّرة مشهداً ضيقاً شاحب الضوء يحتلُّ جانباً يسيراً في لوحة الشعر الرحبة الزاخرة بالألوان والظلال. فإذا تقدَّمنا خطوة أخرى نتبين ملامح هذه القصيدة استوقفنا قصرها، فهي أبيات قليلة لاتزيد على ثلاثة عشر بيتاً إلّا في النادر القليل[1] على الرغم من أن بعض شعرائها من أصحاب المطوَّلات كامرىء القيس، وطرفة ابن العبد، وعمرو بن كلثوم، وهذا دليل آخر يؤكد أن هذه القصيدة لم تكن تظفر بنصيب كبير من اهتمام القوم وفنونهم. وهي ـ بعدئذ ـ مشتقة من حياتهم العملية، ومرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً، ومن هنا كانت قصيدة مناسبات، فنحن نستطيع أن نضع ازاء كل قصيدة حادثة خاصة بها دون سواها[2]. وقد نشأ عن ارتباط هذه القصيدة بحادثة معينة، ودورانها حولها ثلاث ظواهر فنية هامة هي:

أولا: قلة أغراض هذه القصيدة، فهي ـ غالباً ـ تدور في الأغراض التي تشتقُّ من الحادثة نفسها، أو ترتبط ارتباطاً وثيقاً بها، ومن هنا قلّت هذه الأغراض فكانت غرضاً واحداً[3]، أو غرضين

---

(١) انظر على سبيل المثال ـ ديوان امرىء القيس (ق: ٧، ١٠، ٢٠، ٢٤، ٣٥، ٣٦). تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف بمصر. الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٩.
وديوان «الطفيل الغنوي» (ق: ٤). تحقيق: محمد عبد القادر أحمد. دار الكتاب الجديد الطبعة الأولى سنة ١٩٦٨.

(٢) انظر: ديوان امرىء القيس (ق: ٧، ١٠، ٢٤...)، وديوان الطفيل (ق: ٩)، وديوان المثقب العبدي (ق: ٢، ٣، ٦): تحقيق: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية. المجلد السادس عشر. ١٣٩٠ ـ ١٩٧٠.

(٣) انظر: ديوان امرىء القيس (ق: ٢٤، ٣٥، ٣٦)، وديوان الطفيل (ق: ٩).

اثنين[1] ، وكانت أحياناً ثلاثة أغراض[2] . وهذا يعني أنها لم تكن تُبنى بطريقة مرسومة يتوارثها الشعراء على نحو ماحدَّدها «ابن قتيبة» فيما بعد، بل كانت في طريق النشوء والتأسيس.

ثانياً: الوحدة النفسية، وهي امتداد للظاهرة السابقة أو نتيجة لها، فكثيراً ماتتواشج هذه الأغراض بصورة رامزة أو سافرة.

ثالثاً: اختلاف القيم الاجتماعية في القصيدة باختلاف الحادثة التي دفعت الشاعر إلى إنشاد قصيدته، فليست القيم في هذه القصائد سواء، وليست مواقف الشعراء منها واحدة، بل ليس موقف الشاعر نفسه واحداً من منظومة القيم، ولست أريد بذلك أن الشعراء تَدين بالقيمة حيناً ثم ترفضها وتدينها حيناً آخر، ولكنني أريد أن أهمية القيمة مرهونة بأمرين معاً هما: الظرف التاريخي الذي يمرُّ به المجتمع، وظروف الشاعر نفسه. ومن هنا ندرك سرَّ اهتمام «امرىء القيس» بقيمة «الجوار والوفاء بالوعد[3] » ـ فهي القيمة البارزة في مدائحه جميعاً ـ حين نعرف ماكان من تنقُّل هذا الشاعر في القبائل. وندرك سرَّ اعلاء «المثقِّب» لقيمة «القوة» في قصيدتيه اللتين أنشدهما «عمرو بن هند» حين نعرف أن قومه كانوا أسرى لدى هذا

---

(١) انظر: ديوان امرىء القيس (ق: ١٠، ٢٠)، وديوان الطفيل (ق: ٤)، وديوان طرفه بن العبد (ق: VII) بعناية مكس سلغسون، مدينة شالون سنة ١٩٠٠.

(٢) انظر: ديوان امرىء القيس (ق: ١٤)، وديوان المثقب (ق: ٣)، وديوان عمرو بن قميئة (ق: ١٠، ١٥).

(٣) الديوان (ق: ٢٠، ٢٤، ٣٥).

الملك[1] ، ونرى في حديث «طرفة بن العبد» عن كرم ممدوحه «قتادة بن سلمة الحنيفي» صدى لما بذله هذا الممدوح لقوم الشاعر حين أصابتهم السّنة[2] .

وأنا أظنُّ أن موقفنا من منظومة القيم في شعرنا القديم يحتاج إلى مراجعة دقيقة، فنحن حين نتحدَّث عن هذه القيم نغفل تاريخيّتها، فلا نتحدَّث عن علاقتها بالحياة حديثاً تاريخياً، بل نحن لانكاد نَمسُّ هذه العلاقة إلا مسّاً رفيقاً، وهكذا تتراءى لنا منظومة القيم الجاهلية ثابتة لاتتغيّر، فلا تزيد ولاتنقص، ولاتتبادل القيم مواقعها، فتتقدَّم قيم وتتأخّر أخرى، بل تحتفظ كل قيمة بمكانتها مستقرَّة في حياة القوم ونفوسهم منذ أول العصر إلى أن أشرقت الجزيرة العربية بنور الإسلام. ولست أظن أن الحس الأخلاقي يمكن أن يستقرَّ كل هذا الاستقرار لدى شعب من الشعوب على مدى هذا الزمن الفسيح، ولاأظن - أيضاً - أن حاجات المجتمع تظلُّ ثابتة كل هذا الثبات، فلا تتغير هي الأخرى. ويجب أن نتذكر أن الإنسان لايكفُّ عن الشوق إلى وجود أخصب وأغنى، وهو لذلك يحاول باستمرار أن يتجاوز «الواقع» الضيق الفقير إلى «الممكن» الغني الرحب، ولكن هذا التجاوز يخلق لديه حاجات جديدة، ومن الضروري أن نؤكد هنا أن هذه الحاجات ليست فردية فحسب، بل هي حاجات اجتماعية أيضاً، وهي لذلك «تأخذ شكل الضرورة التاريخية، شكل التمرّد

---

(١) الديوان (ق: ٢، ٣).

(٢) الديوان (ق: VII ص٩٠).

والمطالبة[1]».

ومن المعروف أنّ الإنسان يخلق قيمه في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته[2]، وهذا يعني أن القيم تكوين تاريخي جماعي، وأنها تختلف باختلاف المجتمعات التي تبنيها وفقاً لحاجاتها وامكاناتها، وهي ـ بالتالي ـ تختلف، أو تتغيّر، اختلافاً يسيراً أو شديداً باختلاف المجتمع نفسه من زمن إلى آخر.

وإذاً قد يحق لنا أن نرتاب في دقّة الأحاديث الشائعة التي ترسم صورة مستقرّة للقيم الجاهلية لاتعرف ملامحها، كبرت أو دقّت، شيئاً ـ أي شيء ـ من التبدل والاختلاف. ويعزّز الشعر ريبتنا السابقة، فيرفض ـ هو الآخر ـ هذا الاستقرار المزعوم كما رفضته الحياة نفسها، ألم نقل إن الفن تعبير عن الحياة وموازاة رمزية لها؟ حقاً إن الفن يستمد جذوره من الحياة، ولكنه يضيف اليها في الوقت نفسه، وبه يصحّح الانسان الطبيعة ويكملها كما يقول أرسطو، إنه ـ أي الفن ـ «يبحث دائماً عن المثل الأعلى، لايحاكي الطبيعة كما هي عليه، بل يتجاوزها إلى النموذج، ومن هنا فقد قرّب أرسطو بين الشعر والفلسفة[3]». ويبدو أن بوسعنا أن نفهم مما تقدّم أن رسالة الفن لاتقتصر على الافصاح عن القيم المكتملة، بل هي تتقدّم خطوة أخرى فتبشّر بقيم جديدة، وتشارك في خلقها وبنائها. وحقاً قد يتأخّر الفن عن الحياة أحياناً، ولكنه

---

(١) ماركسية القرن العشرين، ص ١٣٤.
(٢) المرجع السابق، ص١٣٣.
(٣) أميرة حلمي مطر: «في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر» ص٨٦. دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٤.

يستطيع أيضاً ـ بما فيه من قوة الاستنهاض ـ أن يتقدَّم ويكتشف ويقترح[1]. ومن هنا يرى «ماركس» أن تاريخ الفن ليس تاريخ وعي الذات كما كان «هيجل» يعتقد، بل هو تاريخ خلق الذات[2]. ومن الجلي أن هذه الآراء تصدق على شعرنا القديم صدقاً بعيداً، فهو شعر ملتزم، يحمل هموم الجماعة ويتحدَّث عنها. ومن هنا كنا نظن ظناً، يوشك أن يكون يقيناً، أن القيم التي كان يتغنّى بها شعراء الجيل الأول تختلف اختلافاً واضحاً عن تلك التي كان يتحدَّث عنها شعراء أواخر العصر ـ سواء أكان هذا الاختلاف في أهمية هذه القيم، أم كان فيها نفسها ـ، وانَّ كل قيمة تخبّىء وراءها تاريخاً طويلا من حنين الجماعة وأحلام الشعراء.

وقد نستطيع أن نحتجَّ لهذا الرأي بأمثلة نسوقها من قصيدة المدح نفسها، ولكن الأمر يحتاج إلى استقراء واسع يتقصَّى هذا الشعر جميعاً. وقد أومأ الدكتور محمد النويهي ايماءة غامضة إلى شيء من هذا الذي نقوله حين وازن بين نسيب «علقمة الفحل» في ميميّته الرائعة ونسيب الحادرة ـ وهو بعده بزمن[3] ـ في «عينيّته» الجميلة، قال: «ففي هذا النسيب ـ أي نسيب الحادرة ـ يحق لنا أن نقول: إنّ النسيب القديم قد تحول إلى فن جديد، هو فن

---

(١) في علم الجمال: ص١٠١.

(٢) ماركسية القرن العشرين: ص٢٣٦.

(٣) يرى د. ناصر الدين الأسد أنه ربما أدرك الاسلام. انظر «ديوان شعر الحادرة» ص٢٧٣ في مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الخامس عشر، الجزء الثاني ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م. تحقيق: ناصر الدين الأسد.

«الغزل» الذي هو أقل ارتباطاً بالقبيلة، وأقلُّ اهتماماً بتصوير رحيلها الجماعي، وأكبر تركيزاً على المحبوبة الواحدة، واهتماماً بتفصيل مايعانيه الشاعر من مشاعر شخصية تجاه هذه المحبوبة»[1]، ونستطيع أن نمتدَّ بحديث الدكتور النويهي قليلا، فنعلِّل هذا التحول ونراه تعبيراً صادقاً عن تحول آخر أصاب القيم نفسها. وشيء من هذا نلاحظه في ظعائن «عمرو بن قميئة» و«المثقب العبدي»[2]، فهما يتحدثان عن هذه الظعائن جميعاً أكثر مما يتحدَّثان عن الحبيبة الراحلة. وقد يستبق أحدنا الحديث فيقول: ولكننا نرى شيئاً من هذا أيضاً لدى شعراء أواخر العصر كزهير مثلا، وحقاً قد يوجد شيء من ذلك، ولكن هذا لايغيِّر من الأمر شيئاً لسببين معاً:

فنحن - أولاً - لانزعم أن الحياة العربية - وخاصة في البوادي بعيداً عن القرى وطرق التجارة - قد تطورت في هذه الفترة تطوراً واسعاً غيّر وجه المجتمع تغييراً شاملا، فانقرضت العلاقات الانسانية القديمة ومارافقها من قيم، ونشأت وترعرعت علاقات انسانية جديدة، وقيم جديدة، فهذا لايكون الا عقب الثورات الكبرى التي تهزُّ المجتمعات كالزلازل.

ونحن - ثانياً - نعرف أن تطور العلاقات الاجتماعية القائمة - أو ظهور علاقات جديدة - لايحول دون ظهور قيم أو صور

---

(١) محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه: ١/٣٠٧. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. بلا تاريخ.

(٢) ديوان عمرو بن قميئة (ق: ١٠، ١٥). وديوان المثقب (ق: ٢).

عاطفية من النمط القديم في الحياة أو الفن، أو فيهما معاً.

فاذا نظرنا فيما بين أيدينا من قصائد المديح التي أنشدها شعراء الجيل الأول وجدنا أن «حسن الجوار»[1] ومايتصل به هو القيمة الأولى التي يتغنّى بها هؤلاء الشعراء، ثم تليها قيمة «القوة»[2] وقد تتفرع منها. ويحتلُّ «الكرم»[3] المرتبة الثالثة، ويتأخر عنها جميعاً «النسب»[4]. ثم تأتي قيم أقل شأناً كالصفح عن المخطىء، والبعد عن الغيبة وسواهما. فاذا هجا هؤلاء الشعراء - وقلّما يفعلون - كان ردّ المستجير وخذلانه، والغدر، والضعف عن نصرة الجار أو التخلّي عنه، وعدم الوفاء بالوعد، كل مايهجون به[5]. واذا افتخروا - ونادراً مايفتخرون في هذه القصائد - اقتصر فخرهم على «القوة» ومايتصل بها[6]. ومن الملاحظ أن الهجاء بالبخل والانساب، والفخر بالكرم والأرومة أمران لاتعرفهما هذه القصائد.

وأنا أعرف أن هذه الأحكام جزئية، وأننا محتاجون إلى

---

(١) ديوان امرىء القيس (ق: ١٠، ٢٤، ٣٥، ٣٦)، ديوان الطفيل (ق: ٤، ٩). ديوان المثقب (ق: ٦).

(٢) ديوان امرىء القيس (ق: ١٠، ٢٤). ديوان الطفيل (ق: ٤، ٩). ديوان المثقب (ق: ٢، ٣). ديوان عمرو بن قميئة (ق: ١٠، ١٥).

(٣) ديوان امرىء القيس (ق: ٣٦). ديوان ابن قميئة (ق: ١٠). ديوان طرفة (ق: VII ص٩٠). ديوان الطفيل (ق: ٤).

(٤) ديوان المثقب (ق: ٢، ٣).

(٥) ديوان امرىء القيس (ق: ٧، ١٠، ٢٠).

(٦) ديوان طرفة بن العبد (ق: VII ص/ ٩٠).

استقراء هذا الشعر استقراء شاملا إذا أردنا لأحكامنا أن تكون صحيحة ومنصفة. وحسبنا هنا أن نسجِّل ارتيابنا بصورة القيم في هذا العصر كما ترسمها كتب الأدب العامة.

فإذا فرغنا من حديث القيم، أو اكتفينا بالذي سلف منه، وعدنا نردُّ طرف الحديث، وقد امتدَّ، إلى أوله، بدت لنا صورة هذه القصيدة - أي قصيدة المدح المبكرة - مشرقة زاهية، بريئة من سوء الظن الذي وقر في نفوسنا، وكان علينا أن نعيد النظر كَرَّةً أخرى في حكمنا عليها، فهي لاتسأل ولاتستجدي، وليس يعلوها الصغار، بل تشكر الصنيع الجميل لأهله وتحمده، وتبتهج بالمودَّة، وتمور بالعاطفة، وهي - بهذا كله - تقترب من «الاخوانيات»، وقد فطن نقادنا القدامى إلى هذا الطابع الذي يميِّز هذه القصيدة في فجر حياتها وقيّدوه، قال ابن رشيق[1] : «وكانت العرب لاتتكسّب بالشعر، وانما يصنع أحدهم مايصنعه فكاهة أو مكافأة عن يَدٍ لايستطيع على أداء حقها إلا بالشكر اعظاماً لها، كما قال امرؤَ القيس بن حجر يمدح بني تيم رهط المعلّى:

أقرّ حشا امرىء القيس بنِ حجر
بنــو تَيــمٍ مصــابيــحُ الظــلامِ

ومرة أخرى أظن أن علينا أن ننصف هذه القصيدة، فهي كثيراً ماتعبِّر عن أصحابها بعفوية آسرة، فترقُّ وتتوهج بالعاطفة على نحو مانرى في بيت امرىء القيس الذي أنشده ابن رشيق، أو على

---

(١) العمدة: ١/٤٩.

نحو مانسمع من هذا النشيد العذب الذي تغنّى به الطفيل الغنوي:

جزى الله عوفاً من موالي جَنَابة
ونَكـراءَ خيـراً كـلُّ جـار مُـودّعُ

أبـاحـوا لنـا قَـوّاً فـرملـةَ عـالـج
وخبتـاً وهـل خَبـتٌ لنـا متـربّـعُ

وقـد علمـوا أنّـا سنـأتـي ديـارَنـا
فيـرعـونَ أجـوازَ العـراقِ ونَـرْفـعُ

وقد حاذروا ماالجارُ والضيفُ مخبرٌ
إذا فـارقـا كـلٌّ بـذلـك مـولـعُ

ومـا أنـا يـالمستنكـرِ البيـنَ إننـي
بـذي لَطـف الجيـرانِ قِـدماً مُفجّـعُ

جـديـراً بهـم من كـل حيٍّ ألَفتُهـم
إذا أَنـسٌ عـزّوا علـيّ تَصـدَّعـوا[1]

وأنا أسأل: ماذا يمكن أن نقول في هذا الغناء العذب الراشح بالحزن والمودّة؟ لست أنكر أنني أكاد أومن بأن «للعين» حين تأتي رويّاً طعماً مرّاً كالنشيج المختنق. ان «الطفيل» لايمدح هاهنا، بل يقصُّ خبر الفراق المرّ، ويبكيه بكاء عميقاً ولمّا يقع. . .

وقد يكون غناء آخرين دون غناء «الطفيل» رقّةً وعذوبة،

---

(١) الديوان (ق: ٩). موالي جنابة: أولياء بعد ليسوا أولياء قرب. نكراء: عن غير معرفة. نرفع: نذهب إلى العالية.

ولكنهم ينشدون فتحسُّ - أوشك أن أقول: دائماً - أَنه نشيد المسرَّة منبعثاً من القلب. يمدح «طرفة» «قتادة بن سلمة الحنيفي» فيقول:

أبلــغ قَتــادةَ غيــرَ ســائلــه
منــه الثــوابَ وعــاجــلَ الشّكــمِ
أنــي حمــدتُــكَ للعشيــرةِ إذْ
جــاءَتْ إليــكَ مُــرِقّــةَ العظــمِ
ألقَــوا إليــكَ بكــلِّ أَرملــة
شعثــاءَ تحمــلُ مُنقَــعَ البُــرْمِ
ففتحــتَ بــابَــكَ للمكــارمِ حيـ
ـنَ تــواصــتِ الأبــوابُ بــالأزم
فسقــى بــلادَكَ غيــرَ مُفسِــدِهــا
صَــوبُ الــربيــعِ وديمــةٌ تهمــي[(١)]

ولعل هذا الدعاء الجميل، بما فيه من احتراز يزيده جمالا، يشفع لنا فيما قدَّمنا من أن هؤلاء الشعراء كانوا يتحدثون إلى ممدوحيهم - أو عنهم - حديث المودَّة والقلب. فهل نخطىء بعدئذ حين نناًى بهذه القصيدة عن مفهوم المدح الموروث،

(١) الديوان (ق: VII ص: ٩٠). الشكم: الجزاء. مرقة العظم: رقيقة العظم من الهزال. البرم: ج برمة، وأراد بها براماً صغاراً كانت المرأة تحملها معها، ترتفق بها وتنقع فيها انكات الأخبية وتبلّها لئلا تتطاير، فاذا نزلوا واستقروا حكن ذلك الغزل، واتخذن الأخبية. الازم: الأغلاق، وجعل الفعل للأبواب وهو يريد أربابها اتساعاً ومجازاً.

ونلتمس لها اسماً آخر أدق وأبين هو: «قصيدة الحمد والعرفان»، وبذا نميِّزها من قصيدة المدح المتأخرة، أو نجعلها ـ على الأصح ـ مرحلة في الطريق اليها.

وثمة ظاهرتان أخريان تميِّزان هذه القصيدة، فهي ـ أولاً ـ تحتفل بمديح الجماعة أحياناً أو حمدها، ثم لاتخصُّ أحداً بالثناء دون سواه، فامرؤ القيس يمدح «بني ثعل»[1]، والطفيل يمدح «بني الحارث بن كعب» و «بني سعد بن عوف[2]»، ثم هما لاينصرفان في هذا الشعر إلى شخص دون آخر، بل يعمّان القبيلة جميعاً بهذا الثناء الطيب الجميل. وهي ـ ثانياً ـ بطاقة شكر رقيقةٌ ودودٌ لايرى فيها الشعراء ضيراً ـ أي ضير ـ مهما اختلفت منازلهم، ومن هنا كنا نجد شاعراً ملكاً كامرىء القيس يمدح، وشاعراً يزدهيه الشباب والاباء والعنفوان كطرفة بن العبد يمدح، وشاعراً زعيماً تعصف بنفسه زوابع الفخر والرجولة كعمرو بن كلثوم يمدح أيضاً.

فاذا بلغنا هذا الحدَّ من الحديث صار يسيراً علينا أن نضمَّ بعض القول إلى بعض، فنرسم صورة واضحة القسمات لقصيدة المدح في دور «التأسيس»، أو لقصيدة «الحمد والعرفان» على حدِّتسميتنا السابقة، فنقول: إنها قصيدة رقيقة يغلب عليها القصر، ترتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً، فتدور حول أحداث معروفة، وتشتقُّ أغراضها وقيمها منها ـ ومن هنا قلّت هذه الأغراض، وتحققت

---

(١) الديوان (ق: ١٠).

(٢) الديوان (ق: ٤، ٩).

لها الوحدة النفسية غالباً ـ، وهي تعكس قيم العصر برهافة شديدة، ولاتلتزم منهجاً فنياً محدداً كهذا الذي نقله «ابن قتيبة» عن بعض أهل العلم، ثم هي ـ بعدئذ ـ قصيدة موّارة بالعاطفة، متوهجة بالحب أحياناً، تتجه إلى الجماعة حيناً، وإلى الأفراد ـ وحيدين أو في عشائرهم ـ حيناً آخر، وهي لاتسأل ولاتستجدي، بل تحمد الجميل لأهله، وتعترف بالمودّة. إنها بطاقة شكر رقيقة لايرى الشعراء فيها بأساً على اختلاف منازلهم في قومهم، ولكنهاـ على ماقدّمت ـ قليلاً ماتجري على ألسنة هؤلاء الشعراء، فهي لاتعدو أن تكون ومضة أو شعلة صغيرة في مهرجان الضوء الكبير الذي يخطف بريقه الأبصار.

وينبغي علينا ـ فيما يبدو ـ أن نقيِّد الكلام هنا قليلاً، فقد تكون الصورة السابقة التي رسمناها لقصيدة المدح في دور «التأسيس» صادقة شريطة أن نرهن هذا الصدق بأمرين معاً:

أولاً: ألاّ نفهم الصدق على أنه المطابقة التامة، فنتصور أن هذه الصورة تنطبق انطباقاً كاملا دقيقاً على قصائد المدح المبكرة جميعاً دون استثناء، فمثل هذا الصدق لاتعرفه الفنون أو العلوم الإنسانية، بل أن نتسع قليلا في مفهوم «الصدق» فنعتقد أن هذه الصورة يمكن أن تنطبق انطباقاً قريباً من الدقة على معظم هذه القصائد.

ثانياً: أن نفرِّق بين قصيدة المدح وقصيدة الاعتذار، فعلى الرغم من قلّة الاعتذاريات المبكِّرة، ومن تشابه «الاعتذارية» و«المدحة» تشابهاً واسعاً، فإن بينهما فروقاً.

وليس يخفى أننا نتقدَّم ـ وفقاً لهذا التفريق ـ بنشأة «الاعتذارية» كثيراً حتى نكون مع شعراء أول العصر، خلافاً لما ذهب اليه الدكتور «شوقي ضيف» حين تأخر بنشأة الاعتذار إلى زمن «النابغة الذبياني»[(١)] ، فنحن نجد «قصيدة الاعتذار» واضحة الملامح في ديوان شاعر متقدم كعمرو بن قميئة[(٢)] ، ونجدها قصيرة، شديدة القصر، في ديوان «طرفة بن العبد»[(٣)] ، فاذا وسّعنا دائرة الاعتذار قليلا، وأدخلنا فيها الاستعطاف ـ وهو، كما نراه في قصائد الجاهليين، أقرب إلى الاعتذار منه إلى المدح[(٤)] ـ استطعنا أن نضمَّ إلى قصيدة الاعتذار ماقاله «عبيد بن الأبرص»[(٥)] في استعطاف «حجر» أمير كندة، والد امرىء القيس الشاعر المشهور، وماقاله «علقمة الفحل» في استعطاف «الحارث الغساني»[(٦)] ، ثم ماقاله «المثقِّب» و «الممزّق» العبديّان في استعطاف «عمرو بن هند»[(٧)] . وهذه هي ـ فيما أعرف ـ كل الاعتذاريات التي نظفر بها

---

(١) شوقي ضيف: العصر الجاهلي. ص٢١١. الطبعة الأولى. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٠.

(٢) الديوان (ق: ١٥).

(٣) الديوان (ق XI: ١٠١).

(٤) انظر ـ على سبيل المثال ـ الأبيات (١٥ ـ ١٧) من الأصمعية رقم ٥٨، الأصمعيات. تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، الطبعة الثالثة. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٧.

(٥) الديوان (ق: ٤٨) تحقيق: د. حسين نصار. الطبعة الأولى. نشر مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٧٧ ـ ١٩٥٧.

(٦) الديوان (ق: ١) تحقيق: لطفي الصقال، درية الخطيب. دار الكتاب العربي بحلب. الطبعة الأولى ١٣٨٩ ـ ١٩٦٩م.

(٧) ديوان المثقب (ق: ٢، ٣). الأصمعيات (ق: ٥٨).

في هذه المرحلة المبكرة من تاريخنا الأدبي، أعني مرحلة «التأسيس».

ان الاعتذار ـ كما قدَّمت ـ غصن في شجرة المدح الخضراء، وبذا تكون «قصيدة الاعتذار» شعبة من القصيدة الأم «قصيدة المدح» ولكنها شعبة متميزة. وأنا لاأريد أن أتحدث عن هذه القصيدة ـ قصيدة الاعتذار ـ فأسرف في الحديث، بل أريد أن أقتصد فيه، فاكتفي بما يبيّن الفروق، ويوضح التميز.

إن صورة «قصيدة المدح» ـ كما حاولت أن أرسمها في الصحف الماضية ـ تشبه في كثير من ملامحها وقسماتها صورة «قصيدة الاعتذار»، ولكننا ـ على الرغم من ذلك ـ نستطيع أن نميِّز إحداهما من الأخرى ببعض الملامح الفارقة.

ولعلنا لاحظنا ـ ونحن نتحدث عن قصيدة المدح ـ أنه لم يكن أمامنا مجال للحديث عن البيئة التي نشأت فيها هذه القصيدة، أو اتجهت اليها. فهي تنتشر متفرقة ـ على قلّتها ـ بين القبائل المختلفة انتشار هذه القبائل وتفرّقها. ولكن الموقف يختلف اختلافاً شديداً حين نتحدث عن «قصيدة الاعتذار»، فهي تتجه ـ على اختلاف قائليها ـ إلى بلاط «اللخميين» في الحيرة في الغالب الأعم، أو إلى بلاط الغساسنة في القليل النادر، لايشذُّ عن ذلك سوى اعتذارية «عبيد بن الأبرص» التي أنشدها يستعطف «حجراً» أمير كندة أن يرقَّ لقومه «بني أسد». ومن هنا فنحن نرى أن «قصيدة الاعتذار» ارتبطت «بالقَصْر» منذ نشأتها الأولى، وسبقت «قصيدة المدح» اليه، فعبّدت أمامها الطريق، وفتحت لها باب

السؤال. وفي ظني أن الذي ساق هذه القصيدة، وحملها إلى أبواب الحيرة أو الغساسنة لم يكن يتجه بالشعر العربي اتجاهاً غريباً عنه، فقد كانت العرب ترى أن للشعر ـ منذ كان الشعر ـ وظيفة اجتماعية، وكان اتجاه هؤلاء الشعراء بشعرهم إلى بلاط اللخميين أمراً طبيعياً دفعت اليه أحداث وظروف تاريخية، فقد كانت «الحيرة» ـ هذا المركز الحضري العريق ـ تتبوّأ مكانة اجتماعية بارزة منذ أوائل القرن الخامس الميلادي ـ وربما قبل هذا التاريخ[1] ـ، فلما انتصف القرن السادس أو جاوز ذلك قليلا، ولي حكم «الحيرة» «عمرو بن هند» فجعل منها مركزاً أدبياً مزدهراً[2]، ويتقدم «بلاشير» بهذا التاريخ، فيرى أن مدينة «الحيرة» بدأت تجذب الشعراء، وتشدُّ أبصارهم اليها منذ مطلع هذا القرن، ولكنه يشير إلى أن الازدهار الحقيقي كان زمن «عمرو بن هند»، يقول: «مارست مدينة الحيرة منذ أوائل القرن السادس للميلاد جاذبيتها على شعراء القبائل المنحدرين من سهوب الفرات والبحرين واليمامة وحتى من أواسط شبه الجزيرة العربية.......... مما أدَّى إلى

---

(١) جاء في ديوان «عمرو بن قميئة» ص(١٧١ ـ ١٧٣) مايلي «ذكر حمزة الأصفهاني في تاريخ سني ملوك الأرض والانبياء، أن النعمان بن امرىء القيس ـ وهو المعروف بالنعمان الأعور، باني الخورنق والسدير، وفارس يوم حليمة ـ كان من أشد ملوك العرب نكاية في الأعداء، وأبعدهم مغاراً، وغزا الشام مراراً كثيرة وأكثر المصايب في أهلها وسبى وغنم. وكان ملك فارس ينفذ معه كتيبتين: الشهباء وأهلها الفرس، ودوسر وأهلها تنوخ، فكان يغزو بهما من لايدين له من العرب، وقد امتد حكم النعمان الأعور قرابة ثلاثين عاماً (٤٠٣ ـ ٤٣١م)، ثم تتابع ملوك اللخميين».

(٢) العصر الجاهلي ص٢١١.

ظهور حلقة شعرية في بلاط اللخميين منذ تولي «عمرو بن هند» الملك، أي بعد سنة ٥٥١م، وفي زمن خلفائه[١]».

هكذا أصبحت «الحيرة» مركزاً اجتماعياً وفنياً مرموقاً، فهي تهدِّد القبائل العربية، وتفرض هيبتها عليها، وربما غزتها، وساقت كثيراً من أفرادها أسرى، وهنا تجد القبائل نفسها في موقف عسير، فقد خذلها فرسانها في ساحة الحرب، ولم يعد أمامها إلا أن تلوذ بالشعراء تسألهم أن يسفروا في رعاية مصالحها، لعلهم يحقِّقون بالقول ماعجزت عن تحقيقه السيوف، ألم أقل غير مرة: إن الشعر العربي شعر ملتزم، يرعى مصالح القبيلة، ويسهر في حمايتها؟ وهكذا كان هؤلاء الشعراء يقصدون بشعرهم ملوك هذا البلاط، فيستعطفونهم، ويعتذرون اليهم، ثم يلتمسون عفوهم ورضاهم. وشيء من هذا الذي تقدَّم نستطيع أن نقوله في الغساسنة، فهم الإمارة العربية الأخرى التي تحاول السيطرة على القبائل العربية، وتنازع الحيرة في هذا الأمر، وهي أيضاً تستقبل الشعراء، وتحتفي بهم، ويرى «بلاشير» أن بلاط الغساسنة الشعري بدأ في الظهور منذ منتصف القرن السادس الميلادي[٢].

ويبدو الطابع القبلي بارزاً في قصيدتي «المثقب» اللتين أنشدهما «عمرو بن هند»، وسأله فيهما أن يطلق أسراه من «عبد القيس» ـ قوم الشاعر ـ:

---

(١) ر. بلاشير: تاريخ الأدب العربي، المجلد الثاني ص١٨٢. ترجمة: د. ابراهيم الكيلاني. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٣م.
(٢) المرجع السابق: ٢: ١٨١.

فَأَنْعِمْ، أبيتَ اللعنَ، إنك أصبحتْ
لــديــكَ لُكيــزٌ: كهلُهــا ووليــدُهــا
وأطلقْهُــمُ تمشــي النســاءُ خــلالَهــمْ
مُفكّكــةً وســطَ الــرِّحــالِ قيــودُهــا[1]

ويذكر محقّقا الأصمعيات أن «عمرو بن هند» همَّ بغزو «عبد القيس» فلما بلغته اعتذارية «الممزق العبدي» انصرف عن عزمه[2] . وقد تكون مصلحة الشاعر نفسه ـ لامصلحة القبيلة ـ هي الدافع إلى الاعتذار والاستعطاف أحياناً على نحو مانرى في ديوان عمرو بن قميئة[3] ، وديوان طرفة بن العبد[4] .

وتبدو «قصيدة الاعتذار» أطول من «قصيدة المدح» وأكثر اغراضاً، وهي أقرب منها إلى النهج الذي رسمه ابن قتيبة ـ فيما بعد ـ للمدحة في «الشعر والشعراء». فنحن نرى الشعراء يطوِّلون اعتذارياتهم نسيباً، ويجعلون القول فيها شجوناً، فيشكون أوجاعهم وهمومهم، أو ينسبون بالأحباب، ويصوِّرون تحمُّل الظعن، ثم يرحلون ابلهم ويقطعون بها ظهر الصحراء الممتدة، وربما خرجوا إلى شيء من قصص حيوان الصحراء، فاذا فرغوا مما هم فيه صاروا إلى الاعتذار والاستعطاف[5] . وهم في

---

(١) الديوان (ق: ٣)، وانظر (ق: ٢). لكيز: بعض بني «عبد القيس».
(٢) الأصمعيات: ص١٦٤ .
(٣) الديوان (ق: ١٥).
(٤) الديوان (ق: XI ص: ١٠١).
(٥) ديوان ابن قميئة (ق: ١٥)، ديوان المثقب (ق: ٢، ٣) ديوان علقمة (ق: ١)، الأصمعيات (ق: ٥٨).

حديثهم جميعاً لايجمجمون القول ولايسرعون بل يتريّثون ويدقّقون ويفصّلون في بعض هذا الحديث تفصيلا جمّاً. فيتسع «عمرو بن قميئة» في حديث الظعن، ويلمُّ بمواقفه الكبرى جميعاً[1]، ويصنع المثقب شيئاً من هذا، ويتسع في تصوير موقفه وأحزانه[2]، ويطيل «المثقّب» و «الممزّق» في حديث الرحيل ووصف الناقة[3]، وينفرد «علقمة الفحل» بالخروج إلى بعض قصص حيوان الصحراء، فيصف ناقته التي يرحلها إلى ممدوحه، ثم يشبهها بالبقرة الوحشية، وقد تتبّعها القانص بكلابه، فهي لاتألو عدواً حتى تبذّ الكلاب والنبال، ولكنه لايتسع في هذه الحكاية، بل يقصُّها قصاً سريعاً موجزاً، شديد الايجاز. كما ينفرد أيضاً بتصوير الطريق وماااعترضه من عقبات ومصاعب:

وتصبحُ عن غبّ السُّرى وكأنها
مُولَّعةٌ تخشى القنيصَ شَبوبُ

تعفّق بالأرطى لها وأَرادَها
رجالٌ فبذَّتْ نبلَهم وكَليبُ

. . . .

إليكَ أَبيتَ اللعنَ كانَ وَجيفُها
بِمُشتبهاتٍ هولُهنَّ مَهيبُ

---

(١) الديوان (ق: ١٥).
(٢) الديوان (ق: ٢).
(٣) المصدر السابق (ق: ٣)، الأصمعيات (ق: ٥٨).

تَتَبّـعُ أَفيـاءَ الظـلالِ عَشيـةً
على طُـرقٍ كـأنهـن سُبـوبُ
هَـداني إليـكَ الفـرقـدانِ ولاحـبٌ
لـه فـوقَ أَصـواءِ المتـانِ عُلـوبُ
بـهِ جيفُ الحسـرى فـأمّـا عظـامُهـا
فبيـضٌ وأمّـا جِلـدُهـا فَصَليـبُ
فـأَوردتُهـا مـاءً كـأنَّ جِمـامَـه
مـن الأَجـنِ حِنّاءٌ معـاً وصَبيـبُ(١)

وليس يمتدُّ أحد بحديث الاعتذار كما يمتدُّ به «عمرو بن قميئة»، فهو يؤسِّس هذا الحديث، ويرسي أصوله ومقوماته الكبرى، فيرسم للمدوح صورة وأخرى لنفسه، فاذا الممدوح غاضب قوي يوشك أن ينكِّل بالشاعر شرَّ تنكيل، واذا الشاعر ضعيف مظلوم يرتجف خوفاً. وبين هاتين الصورتين يمدُّ الشاعر كل حبال النجاة لعل ممدوحه يرقُّ له فيسعفه قبل أن يبتلعه اليمُّ ويطويه، فهو يذكر الوشاة ويتهمهم ويحمل عليهم، وهو يتنصّل من الذنب، ويدعو على نفسه إن كان قد اقترف شيئاً مما رميَ به، ثم هو يفدي الممدوح بأهله، ويسأله أن يتبين الحق من الباطل،

---

(١) الديوان (ق: ١) المولعة: البقرة الوحشية. القنيص: الصائد. الشبوب: المسنة. تعفق: استتر. الأرطى: شجر. بذت: سبقت وغلبت. كليب: جماعة الكلاب. الوجيف: ضرب من السير. مشتبهات: طرق متشابهة. السبوب: شقائق الكتان. اللاحب: الطريق الواسع. المتان: ماغلظ من الأرض. علوب: آثار. الحسرى: المعيية، الصليب: اليابس مالم يدبغ. الأجن: تغير طعم الماء ولونه. الصبيب: شجر يختضب به كالحناء.

ويخلص إلى التماس العفو وردِّ العقاب:

فـــأَهلـــي فـــداؤكَ مستعتبـــاً
عَتبــتَ فصــدَّقــتَ فــيَّ المقــالا

أَتـــاكَ عـــدوٌ فصـــدَّقتَـــه
فهــلاّ نظــرتَ هُــديــتَ الســؤالا

فمـــا قلـــتُ مـــانطقـــوا بـــاطـــلاً
ولاكنـــتُ أَرهبُـــهُ أَنْ يُقـــالا

فـــإنْ كـــان حقـــاً كمـــا خبَّـــرُوا
فـــلا وَصلـــتْ لـــي يميـــنٌ شمـــالا

تَصـــدَّقْ علـــيَّ فـــإنـــي امـــرؤٌ
أَخـــافُ علـــى غيـــر جُـــرمٍ نَكـــالا[1]

وهذه هي أبرز مقومات هذا الفن، وبذا يستحقُّ «عمرو بن قميئة» أن يعدَّ فاتح باب «الاعتذار» في الشعر العربي ورائده، ومؤسسه الأول، إذا ضربنا صفحاً عن طفولة هذا الشعر الضائعة.

ولستُ أحبُّ أن أمضي قبل أن أقف على اعتذارية «عبيد بن الأبرص» الباكية، فأنشد طرفاً منها. حقاً ان «عبيداً» لم يوفِّر لاعتذاريته طائفة واسعة من المقوِّمات الفنية كما فعل «ابن قميئة»، ولكنه بكى قومه بكاء حاراً عميقاً، وصوَّر تفرَّقهم وخوفهم وبرمهم بأمر أنفسهم تصويراً بديعاً:

---

(١) الديوان (ق: ١٥). مستعتباً: مطلوباً رضاه. نظرت: تدبرت وتبينت الحق. النكال: العقاب.

يـــاعيـــنِ فـــابكـــي مـــابنـــي
أَسَـــدٍ فهـــمْ أَهـــلُ النّـــدامـــه

. . . .

فـــي كـــلِّ وادٍ بيـــنَ يثـ
ربَ فـــالقصـــورِ إلـــى اليمـــامـــه
تَطريبُ عانٍ أو صيا
حُ مُحـــرَّقٍ أو صـــوتُ هـــامـــه
ومنعتَهـــم نجـــداً فقـــد
حلّـــوا علـــى وَجَـــلٍ تِهـــامـــه
بَـــرِمَـــتْ بنـــو أَســـدٍ كمـــا
بَـــرِمـــتْ ببيضتهـــا الحمـــامـــه
جَعلـــتْ لهـــا عـــوديـــن مـــن
نَشَـــمٍ وآخـــرَ مـــن ثُمـــامـــه
إمّـــا تَـــركـــتَ تَـــركـــتَ عفـ
واً أَو قتلـــتَ فـــلا مـــلامـــه(١)

وخليق بهذه البكائية الجميلة أن تُرقَّ قلب أمير «كندة» المنتصر، فيعفو عن «بني أسد» ويردّهم إلى ديارهم.

---

(١) الديوان (ق: ٤٨). التطريب: يريد الأنات المترددة. العاني: الأسير. الهامة: طائر من طيور الليل يألف المقابر، والعرب تقول: ان هامة تخرج من رأس القتيل فلا تزال تقول: اسقوني اسقوني حتى يقتل قاتله. النشم: شجر جبلي. الثمام: نبت ضعيف. وكانت العرب تقول «أخرق من حمامة» لأنها لاتحكم بناء عشها.

وليس يفوتنا أن نلاحظ أن «القوة» هي ـ دون منازع ـ رأس هذه القيم التي يسبغها الشعراء على ممدوحيهم، فهي في «الاعتذارية» «كحسن الجوار» في المدحة[1]، وأن نسجل أن الاعتذارية ـ على اختلاف موضوعاتها ـ تدور في جو نفسي واحد، وتعبّر عن مواقف نفسية متجانسة، أوشك أن أقول: بل تعبر عن قضية واحدة بطرق فنية متباينة[2].

فاذا عدنا نلمّ ماتفرَّق من الحديث رأينا أن «قصيدة الاعتذار» قد استكملت منذ دور التأسيس ـ خلافاً لقصيدة المدح ـ كثيراً من تقاليدها الشعرية الكبرى، فتغزل الشعراء في صدور قصائدهم، أو وصفوا الظعائن، أو شكوا الهموم وأوجاع الدهر، ثم رحلوا إبلهم وصوَّروا هذا الرحيل، ثم ساقوا إلى وجوه قصائدهم، فأخذوا في الاعتذار والاستعطاف. وانعطف هؤلاء الشعراء يؤسّسون هذه التقاليد، ويرسون أصولها، ويوفِّرون لها كثيراً من ملامحها الدقيقة، فاستوفت «الاعتذارية» بذلك جانباً واسعاً من مقوماتها الفنية. وأنا أظن أن الاتجاه بهذه «الاعتذارية» إلى «القصر» هو الذي حمل الشعراء على تجويدها والعناية بها، وان هذا التجويد هو الذي أهّلها للنهوض برسالتها، فلم يكن يجمل بهؤلاء الشعراء أن ينشدوا ملوك «الحيرة» ـ وهم الذين عرفوا الشعر وقدَّروه، وجعلوا من حاضرة ملكهم منتدى لأربابه ـ أبياتاً يسيرة تغلب

---

(١) انظر ديوان المثقب (ق: ٢، ٣). وديوان ابن قميئة (ق: ١٥).

(٢) انظر: وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية. ص(١٧٤ ومابعدها، ٢٨٧ ـ ٢٨٩). اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. بيروت ١٩٧٥.

عليها العفوية والسرعة، بل كان عليهم أن يفرِّقوا بين مخاطبة العامة وخطاب الملوك، وأن يستشعروا الفروق الدقيقة بين «الحمد» و «الاعتذار»، أي كان عليهم أن يبنوا اعتذارياتهم بناء فنياً محكماً، وكانت القصيدة العربية في هذا الوقت قد أرست كثيراً من تقاليدها، ومضت في تأصيلها كالظعائن والرحلة والأطلال وسواها، فاستعار الشعراء بعض هذه التقاليد، وراحوا يقدِّمون لاعتذارهم بها. أو قل: راحوا يؤسِّسون «قصيدة الاعتذار»، ويحددون ملامحها، ويرسمون أول صورة لها في تاريخ الشعر العربي.

وقد نستغرب حين نجد هذه القصيدة بريئة من وشي الحضارة وأصباغها ـ أو كالبريئة ـ، ولكن هذا الاستغراب لايلبث أن يتبدَّد حين نتذكر أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا مقيمين في البلاط الحيري أو الغساني، بل كانوا يقصدون اليه بين الآن والآخر يسعون في بعض شؤون قبائلهم.

وبإيجاز دقيق نقول:

إن قصيدة «الاعتذار» ـ كما هي عند شعراء دور التأسيس ـ جدول صغير يتفرّع من ينبوع «قصيدة المدح»، ويحمل كثيراً من خصائص هذا الينبوع، ولكنه يستمدُّ ـ وهو في طريقه ـ مياهاً كثيرة من الجداول الأخرى، وبذا يبدو أكثر ألواناً من الجدول الأم، وأطول مجرى. وهي، بعدئذ، قصيدة عريقة تمتدُّ جذورها إلى أوائل العصر، فقد دفعت اليها ظروف تاريخية معينة، فارتبطت منذ نشأتها الأولى «بالقصر»، وحملت هموم الجماعة ـ ككل شعر

ملتزم ـ وسبقت «قصيدة المدح» إلى السؤال، وشقّت أمامها الطريق وعبّدته، وكان لارتباطها المبكر بإمارة «الحيرة» أثر بعيد في تطورها، فقد حرص الشعراء ـ وهم يتجهون إلى هذا البلاط ـ على بنائها بناء فنياً دقيقاً، فمضوا يرسون أصولها وتقاليدها، ويوفِّرون لها كثيراً من الجزئيات والملامح الدقيقة، ولكنها ـ على الرغم من ذلك ـ ظلت بدوية كيافعة حسناء، بدوية الحسن، لم تتزيّن بأصباغ الحضارة، ولم تتجمّل بحسن مجلوب.

وبعد،

فقد رسم شعراء هذه الفترة، التي نمتدُّ بها إلى مطلع الربع الأخير من القرن السادس، صورة سريعة ضيقة «لقصيدة المدح»، فلم يعنوا بها عناية واسعة، بل اكتفوا بتخطيط بعض ملامحها الكبرى.

ثم رسموا صورة «لقصيدة الاعتذار»، فتريّثوا في رسمها قليلا، وأرسوا كثيراً من أصولها وتقاليدها؛ ولكن كلتا الصورتين ـ صورة المدحة، وصورة الاعتذارية ـ ظلت ناقصة تفتقر إلى كثير من الملامح والتفصيلات، وهذه هي المهمة التي كانت تنتظر الجيل الآخر من شعراء الجاهلية.

* * *

الفصل الثاني

قصيدة المدح الأموية الجديدة

يجب أن ندرك، ونحن نتصدّى للحديث عن الاحتراف وقصيدة المدح، أننا نتحدث عن الشعر العربي في منعطف من أخطر المنعطفات في تاريخ هذا الشعر، وأبعدها تأثيراً في حياته واتجاهاته. فقد رسم هذا المنعطف صورة القصيدة العربية، قصيدة المدح، وحدَّد ملامحها تحديداً يوشك أن يكون كاملا ونهائياً، فتوارثت الشعراء هذه القصيدة جيلا بعد جيل، أجيالا طويلة متعاقبة، لاتكاد تغيِّر شيئاً مما تأصّل من تقاليدها واستقرَّ، خلا جيلا واحداً، أو بعض جيل، عرفه صدر الاسلام، ثم عادت بعدئذ تفرض صورتها على لوحة الشعر في كثير من الأمصار، أو في أهم هذه الأمصار، وظلّت تحتفظ ـ على الرغم من حركات التجديد التي عرفها هذا الشعر في عصوره المختلفة، وبيئاته المتباعدة ـ بسيادتها على مدينة الشعر، أو على أطراف واسعة منها، وظل الشعراء العرب حتى زمن قريب يرقصون بأغلالهم الفنية التي صاغها لهم أسلافهم من شعراء هذه الفترة التي سنحاول التحدث عنها.

نحن إذاً أمام قضية من أخطر قضايا الشعر العربي وأدقها، هي قضية التكسب بالشعر، وهي ـ في حقيقتها ـ قضية فنية اجتماعية،

أو هي ـ وهذا أدق ـ قضية فنية ترتدُّ أسبابها وأصولها إلى الشعر نفسه، وإلى المجتمع أيضاً. فالشعر العربي والمجتمع هما معاً ـ وليس أحدهما دون الآخر ـ دودة الحرير التي حاكت بلعابها شرنقتها الفضية الجميلة التي نسميها «قصيدة المدح».

وليست تثير هذه القضية، بصورتها التي رسمناها، جدلا طويلا إلا في طرف منها، فقد اعتاد الباحثون أن يربطوا الفن بالحياة الاجتماعية بصورة أو بأخرى. ولكنهم لم يألفوا كثيراً الحديث عن الاستقلال النسبي لكل ظاهرة من ظواهر المجتمع، أي عن تاريخها الخاص ضمن تاريخ أعمَّ وأشمل، وهم لذلك قد يجادلون، وقد يعنفون في جدالهم، في مسؤولية الشعر عن الاتجاه إلى التكسب. وقد نطوي ماانتشر بيننا من خلاف حين نضيء القضية، فنحدِّدها ونتحدث عن طبيعة الشعر العربي. ولن يمتدَّ بنا الحديث طويلا حتى نقف على القضية الكبرى التي نريد أن ندير بعض الحوار حولها، هذه القضية هي: كيف فهم العرب في الجاهلية الشعر؟ أو ماذا أرادوا به؟

لقد قلت غير مرة: إِن للشعر ـ كما كانت العرب تفهمه ـ وظيفة اجتماعية، وإن الشعراء أنفسهم لم يكونوا يحيدون كثيراً عن هذا الفهم، فقد وقفوا جانباً كبيراً من شعرهم على قبائلهم، يمجِّدونها ويفخرون بها، ويذودون عنها، ويسجلون أطراف حياتها المتشعبة طرفاً طرفاً... على أن علينا أن نتحفّظ هنا، فلاينتهي بنا الظن إلى أن وظيفة هذا الشعر كانت تقتصر على تسجيل الوقائع ـ دقّت أو جلّت ـ، فليس لهذا التسجيل قيمة، أية

قيمة، من الناحية الشعرية إذا لم يكن يختبىء خلفه ثروة عاطفية حقة[1]. بل كان على الشاعر أن يعبر عن هذه الوقائع تعبيراً فنياً راقياً يكشف عن صداها العميق في نفسه، أو قل كان عليه ـ على حد عبارة الدكتور عبد العزيز الأهواني ـ أن «يلتقط بحسه وحدسه مااستقرَّ في أعماق الجماعة التي يعيش معها من مشاعر خفية غامضة، فيبرزها أمامهم مجسمة في صورة تروعهم وتشعرهم أنه ينطق عما في قلوبهم»[2]. وهذا يعني أن ثمة عاملين أساسيين في كل موقف فني هما: ارادة الفنان، ومطالب الجماعة[3]. وقد حاول الشاعر العربي القديم أن يوائم بين هذين العاملين مواءمة بعيدة.

هكذا فهمت العرب الشعر، أو ـ بعبارة أدق ـ هكذا كانت تحلم به دون أن يتحوَّل الحلم إلى معرفة دقيقة، وحقاً إنهم لم يدوِّنوا نظرية له في ذلك الوقت المبكِّر من حياتهم، ولكن مواقفهم المختلفة من الشعراء ومايُنشدون لاتدع مجالا للشك في ايمانهم بأن للشعر رسالة، وفي قدرتهم على تمييز جيِّده من رديئه. ونحن في حديثنا عن موقف العرب من الشعر لن نعتدَّ كثيراً بآراء أولئك الذين يرفضون أن يكون الشعر موضوعاً لقصد واع من الشاعر، يقول الدكتور عبد العزيز الأهواني:

---

(١) عبد العزيز الأهواني: «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر» ص٧، مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٢.

(٢) المرجع السابق: ص٨.

(٣) الفن والمجتمع: ص١٣٠.

«على أن هذه القضية المتصلة بالوظيفة الاجتماعية للشعر، واستخدامه وسيلة لأغراض غير مجرد التعبير، وهل يستقيم ذلك مع المفهوم الصحيح للشعر أو لايستقيم، من المسائل الدقيقة التي ينبغي الوقوف عندها قليلا، فقد وجد من يسرفون في هذه الناحية، فيرفضون أن يكون الشعر بمعناه الصحيح موضوعاً لقصد واع من الشاعر للتأثير على الغير، ولبلوغ غاية فوق غاية المناجاة الشخصية. فان صحَّ هذا فقد خرج جلُّ الشعر العربي على أن يكون شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة»[1] .

ونحن لانرفض الاحتفال بهذه الآراء خوفاً على الشعر العربي أو على جلّه - على جلالة هذا الخوف - كما نفهم من كلام الدكتور الأهواني، بل نرفض هذه الآراء لأنها تتنكّر لتاريخ الفن، وتنوي أن تؤسّس له تاريخاً حديثاً، بالغ الحداثة، فقد بات من المعروف أن الفن كان منذ نشأته الأولى ذا طبيعة نفعية وجمالية معاً، يقول «هربرت ريد»:

«فالرأي العام يجمع على أن للتصاوير التي تكاد تكون كلها لحيوانات معنى سحرياً، ويفترض العلماء أن الرجل البدائي اعتقد أنه بعمل صورة لحيوان ما أصبح ذا سلطان عليه، وكان بذلك ناجحاً في اقتناصه»[2] وليس ثمة مايمنع من أن يستمرَّ الفن - والشعر فرع منه - ذا طبيعة نفعية وجمالية أيضاً، «ولن يضعف

(١) ابن سناء الملك، ص٥٨.
(٢) الفن والمجتمع ص١٩.

الشعر من الناحية الجمالية (الاستطيقية) أن يتجه الشاعر بشعره إلى الجماعة، أو أن يضع له خطة، أو أن يقصد به ناحية نفعية له أو للمجتمع»[١] .

وإذاً لم يكن فهم العرب للشعر غريباً عن طبيعة الفن، ولاكان الشعر العربي يبتدع أمراً نكراً حين جعل له رسالة في الحياة. ولكننا يجب أن نتوقف قليلا عند هذه الرسالة، فهي التي أهّلت هذا الشعر للسؤال والتكسب. فاذا أردنا أن نؤصِّل البحث في هذه القضية كان علينا أن نفارق تطبيقاتها العملية قليلا، فلا نتحدث عن رسالة الشعر عند شاعر أو آخر. بل نتحدث أولاً عن «رسالة الشعر» في مستوى نظري صرف، فاذا فرغنا من ذلك عدنا نرى تطبيقاتها في اطار الواقع أو الاحتمال. ونحن لن نفصِّل الحديث في هذه القضية، فقد سبق أن بينّا أن رسالة الفن عامة جزء أصيل من تاريخه، وأنه لاتعارض بين المنفعة والجمال، فقد «تستطيع الأشياء الجميلة أن تكون مفيدة، والأشياء المفيدة أن تكون جميلة دون أن يتأثر بذلك الجمال أو النفع»[٢] بعبارة أدق نقول: «ان للفن محتوى ايديولوجياً، على أن الفن ليس ايديولوجية بكل معنى الكلمة. لهذا السبب تعيش الآثار الفنية بعد زوال الأوهام الايديولوجية[٣] » .

وإذا كان الشعر ظاهرة إنسانية ـ أي إذا لم يكن صادراً عن

---

(١) ابن سناء الملك ص٧٥ ومابعدها.
(٢) في فلسفة الجمال، ص١٦ .
(٣) في علم الجمال، ص١٠٩ .

أصل الهي ـ، وكان له رسالة ـ أي كان له محتوى ايديولوجي، فنحن لانتصوَّر شعراً يبشِّر ويدعو بلا محتوى ـ، كان علينا أن نربط هذه الرسالة بالنشاط الانساني عامة، فنتوقع أن يختلف مضمونها ويتغير كلما اعترى الحياة الانسانية شيء من الاختلاف والتغير. ويجب أن نذكر هنا أن تغير المضمون لايجرِّد الشعر من رسالته، ولايجعل منه شعراً غير ملتزم. ان الشعر العربي ـ وفقاً لهذا الزعم ـ يبدو مؤهّلاً للتغيير والتحوير في مضمون رسالته دون أن يتخلّى عن هذه الرسالة. ويجب أن نفرِّق هنا ـ وهذا أمر هام، شديد الأهمية ـ تفريقاً دقيقاً بين الموضوع والمضمون، فلا نظنهما أمراً واحداً، ولانخلط أحدهما بالآخر، فليست تتغير رسالة الشعر بتغير الموضوعات، ولكنها تتغير بتغير المضامين. وهذا يعني أن الشعر العربي ظلَّ يؤدي رسالته نفسها حين اتجه به الشعراء إلى بلاط «الحيرة» أو «الغساسنة» يسألون به الملوك أن يردّوا إلى أَسراهم الحريّة، فليس يختلف مدح هؤلاء الملوك ـ فيما يتصل برسالة الشعر ـ أي اختلاف عن الفخر القبلي مثلا على الرغم من تباين الموضوعين.

وقد نستطيع أن نسوق الحوار نحو طرف آخر من الحديث فنقول: لقد بات واضحاً لدينا أن الشعر العربي كان منذ طفولته داعية وبشيراً، فهو يحتضن رسالته، ويراها جزءاً أصيلا منه، وقد ربطته هذه الرسالة بالحياة ربطاً وثيقاً، ومن هنا فقد كان مؤهّلا لأن يغيِّر من مضمونها وفقاً لما يصيب الحياة نفسها من التبدل والتغير، دون أن ينتهي به ذلك إلى التخلّي عن هذه الرسالة. وهنا نصل إلى الطرف الآخر من الحديث، إلى المجتمع. لقد ظل

الشعر العربي زمناً طويلا يلتزم مصالح القبيلة، وينهض مقاتلا دونها، فيغير تارة، ويردُ الغارة كرَّة أخرى، ثم تصرَّفت به الأسباب، فرحل إلى الملوك يسفر في بعض شؤون هذه القبيلة. ولسنا نخطىء إذا ظننا أن هذه السفارة قد دفعت مراكب الشعر إلى شواطىء جديدة لاعهد لها بها من قبل. وقد ظل الشعر العربي زمناً في دياره الجديدة يرعى مصالح القبيلة ـ على بعدها ـ، فيتحدث بلسانها، ويسهر على أمنها، ثم يغلبه الشوق والحنين فينقلب اليها، وقد امتلأت يداه بالغنائم. بل نحن لانبعد إذا قلنا: ان الشاعر العربي ظل في دياره الجديدة يرعى قبيلته إلى نهاية العصر الجاهلي. ولكن ثمة تغيراً ظاهراً يجب أن نلمحه، فقد كانت رعاية مصالح القبيلة في أول الأمر هي وحدها الغاية التي يسعى اليها الشعراء حين يختلفون إلى هؤلاء الملوك، ثم أصبحت بمرور الزمن إحدى الغايات التي يطمح هؤلاء الشعراء إلى تحقيقها، وأصبحنا نسمع لأول مرة صوت المال في القصيدة العربية، وهو صوت لايلغي صوت القبيلة، ولكنه يقف إلى جواره منافساً أو شريكاً، «ولاريب في أن علاقة الشاعر بالقبيلة لاتنفصم من أجل هذا، بل يبقى الشاعر في نظر حاميه المدافع عن مصلحة اخوانه، على أن الظاهرة الجديدة الرئيسية هي أن الشاعر أخذ ـ من الآن وصاعداً ـ يخدم سيداً ترتبط به بالأفضلية مصلحته وثروته. وليس هذا النموذج الجديد من الشعراء اجمالاً سوى تصعيد لشاعر القبيلة بعيداً عن القبيلة»[1].

---

(١) بلاشير: تاريخ الأدب العربي: ٢/ ١٨٠.

وهذا التصعيد الذي يتحدث عنه «بلاشير» هو بالضبط ماكنت أعنيه حين قلت: ان الشعر العربي يغيِّرُ من مضمون رسالته وفقاً لما يصيب الحياة نفسها من التغيير دون أن ينتهي به ذلك إلى التخلّي عن هذه الرسالة. وليس يخفى أننا نعلِّل ماأصاب رسالة الشعر من تغيير بأمرين معاً هما: تغيّر بنية المجتمع الجاهلي - وخاصة في المدن كمكة والطائف وسواهما - أولاً، ثم أثر مملكتي المناذرة والغساسنة ثانياً.

ويجب ألاَّ يغيب عنا - ونحن نتحدث عن بنية المجتمع وما اعتراها من تغيير - ان الأنماط الاجتماعية الاقتصادية لاتتمايز دائماً، بل قد تتجاور وتتعايش كما هي الحال في المجتمع العربي المعاصر وفي البلدان النامية عامة، ويشهد تاريخ المجتمعات الانسانية على ذلك، فقد تتعايش عدة أنماط اجتماعية اقتصادية غير متطورة حقبة من الزمن، وبعد فترة من التفاعل والتطور يسيطر أحد هذه الأنماط على الأنماط الأخرى، ويغدو العنصر الحاسم في تطور المجتمع وتحديد ملامحه[١].

ونحن لانستطيع أن نرسم صورة دقيقة للمجتمع الجاهلي، وخاصة في البادية بعيداً عن المراكز الحضرية، ولكننا نستطيع أن نتبيّن كثيراً من ملامحه الكبرى - وخاصة في المدن -، فنحن نعرف ان المجتمع الجاهلي عرف الرِقّ، ونعرف أيضاً أنّ المكيين

---

(١) طيب تبزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي ص١٣٨، دار دمشق - سورية ١٩٧١.

كانوا تجاراً، وكانوا ـ دون شك ـ يحاولون باستمرار أن ينمّوا هذه التجارة وينظِّموها، ولانكاد نصل إلى أواخر العصر حتى نجد حركة تجارية منظمة، فثمة تجار كبار موسرون، وثمة فصول معروفة تخرج فيها القوافل إلى بلاد محددة، وثمة أدلَّاء تسترشد بهم هذه القوافل، وفرق دفاعية مأجورة تمضي في حمايتها.

وقد تشكلّت هذه الفرق من بدو المناطق الصحراوية ومن عوام المدن وأرقّائها وخاصة مدينة مكة. وهذا يعني أن القبائل لم تكن بعيدة جداً عن آثار الحركة التجارية، وخاصة تلك القبائل التي كانت منازلها قريبة من المدن. ونحن نعرف أيضاً أن المجتمع الجاهلي قد عرف الربا حتى أصبحت عبودية الدَّين في أواخر العصر طريقاً رئيسية من طرق الاسترقاق، وقد «شكّل العوام خصوصاً في بدايات القرن السابع أحد المصادر الأساسية للاسترقاق في المدن[1] »، فقد كانت أوضاعهم تزداد سوءاً، ولم يكن أمامهم مخرج، فتحوَّل كثير منهم «من أحرار إلى أرقاء تابعين لدائنيهم المرابين[2] ». وهكذا شهد مجتمع المدن في أواخر العصر الجاهلي تكوُّن طبقتين اجتماعيتين هما: طبقة التجار والمرابين، وطبقة العبيد والعوام الأحرار وأنصاف الأحرار[3] .
ومن الضروري أن نعود فنؤكد هنا أن العلاقات الانتاجية الجديدة التي نشأت في ظل التجارة والربا قد أثرت تأثيراً واسعاً في بنية

---

(١) المرجع السابق ص١٥٠.
(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.
(٣) المرجع السابق ص١٤٨.

المجتمع فأفقدته بعض تماسكه، ولكنها لم تنسخ علاقاته الانتاجية القديمة القائمة على الغزو وتربية المواشي، ولم تحلَّ محلّها بل جاورتها وتعايشت معها، وهي أيضاً لم تنسخ منظومة القيم القديمة، ولكنها غيّرت مواقع بعض هذه القيم فطغت قيمة المال على سواها، وتوارت قيم وجدَّت أخرى. ونحن لانتردَّد كثيراً في أن نضمَّ الطائف إلى مكة، ونرى أن ماقدَّمنا يصدق عليه أيضاً. فقد بدا هذا البلد منذ أوائل القرن السابع تابعاً لمكة اقتصادياً وفكرياً[1]. وقد تختلف «يثرب» عن مكة قليلا، فهي بيئة زراعية ولكن هذا الطابع الزراعي يجب ألا يخدعنا كثيراً، فقد كانت مكة قبلة العرب جميعاً، ومن ثم كانت ذات تأثير بعيد في الحياة العربية قاطبة لافي يثرب وحدها، وهذا يعني أننا لانبرِّىء حياة القبائل البعيدة عن المدن من التأثيرات المكية، ولكنني أظن ـ في الوقت نفسه ـ أن بنية المجتمع في هذه القبائل لم تتغير على نحو ماتغيرت في المدن، وأن شعراءها ظلوا أكثر ارتباطاً بالقبيلة وأقل تكسباً بالشعر.

وقد شاركت كلتا الإمارتين ـ امارة الحيرة وإمارة الغساسنة ـ في تغيير مضمون رسالة الشعر، والانحراف بها عن مصالح القبيلة إلى الكسب المادي أو مصلحة الشاعر الشخصية، ووجد الشعراء في ثراء هاتين الامارتين رفيقاً على الدهر يعصمهم من مذلة الفقر ويجنِّبهم غيلة الأيام، وانتهى اليهم أن أسلافهم من الشعراء أنشدوا

---

(١) بلاشير: تاريخ الأدب العربي: ١٨٦/٢.

بعض قصائدهم في مديح هؤلاء الملوك، يشفعون في كفّ موجدة أو ردّ غارة أو فكاك أسير، ورأوا الطريق أمامهم إلى الحيرة والشام واسعة معبّدة، وقرّ في نفوسهم أن للشعر رسالة، فما الذي يحول إذاً ـ وقد ضنّت الحياة عليهم بالفرح والمسرّة ـ دون أن ينشدوا طرفاً من أشعارهم في مديح هؤلاء الملوك لارغبة في ردّ غارة أو فكاك أسير فحسب، بل دفعاً للعوز والفاقة، وأملاً في العطاء والعيش الخفيض أيضاً؟ وقد تهيأت لهؤلاء الشعراء أسباب أخرى يسّرت أمامهم السبيل، وشجعتهم على أن يحثوا الخطا نحو المراكز الحضرية عامة لانحو الحيرة والشام وحدهما، فقد اتسعت الحركة التجارية وصار لها صلات بالقبائل وكثرت حركة القوافل، وهاجرت مجموعات صغيرة من أواسط شبه الجزيرة العربية إلى هذه الحواضر، وظلت هذه المراكز الحضرية تحتفظ ببنيتها وعقليتها البدويتين تحت الطبقة الحضرية الرقيقة[١]، وخاصة بلاط الغساسنة المشرب بروح البداوة[٢]، ومركز الطائف الذي كان يتنازعه تيار مزدوج من الحضارة والبداوة «فاذا كانت الحياة الحضرية من جهة ثابتة الأركان فيه، فان عالم البداوة، بالمقابل، كثقيف وهذيل على وجه الدقة يحيط به ويضغط عليه[٣]». ويرى بلاشير أن هذه المراكز الحضرية عامة كانت ملتقى للشعراء، ولكن التاريخ لايسعفنا كثيراً في الاحتجاج لهذا

---

(١) المرجع السابق ٢/ ١٨٠.
(٢) المرجع السابق ٢/ ١٨١.
(٣) المرجع السابق: ٢/ ١٨٦.

الرأي، فقد كان مركز «نجران» «بفضل الطوائف الغنية التي تقطنه منذ زمن بعيد قطباً جاذباً لنظّامي الشعر في القبائل المحيطة، وليس لدينا مع ذلك أي برهان ثابت تاريخياً[1] ». وكانت الطائف ـ كما قدَّمنا منذ قليل ـ تكابد تياراً مزدوجاً من الحضارة والبداوة «ولكن النصوص الباقية باسم أمية بن أبي الصلت وأبي محجن لاتنير السبل أمامنا للكشف عن حقيقة هذا التيار[2] ».

ويردُّ «بلاشير» رأي من زعموا أن مكة لم تعرف قبل «عمر بن أبي ربيعة» سوى شعراء صغار تافهين، ويرى أن هذا الرأي الذي شاع جدير بالفحص والمراجعة، «فقد اجتمعت في مكة ـ كما في الحيرة ـ بعض الشروط الملائمة لازدياد جماعة حماة الأدب والفن، وفي الواقع فان بعض الدلائل تحملنا على الاعتقاد بوجود هؤلاء الحماة. ولايسعنا القول بأن شخصاً مثل أبي أحيحة[3] لم يبذل رفده لمداحيه. وقيل إنّ أحد أعمام الرسول عليه الصلاة والسلام اجتذب إليه شعراء جوَّابين، وأنه زاول قرض الشعر. وتتضح الرؤية أكثر حول عبد الله بن جدعان[4] المشهور بالرغم من الأسطورة التي نسجت حوله، فقد ظهر بمظهر السيد الحامي للأدب والشعر، حتى إن السيد الشاعر «دريداً الثقفي» أشاد به في قصيدة

---

(١) المرجع السابق: الموضع نفسه.
(٢) المرجع السابق: الموضع نفسه.
(٣) أبو أحيحة تاجر مكي.
(٤) عبد الله بن جدعان: أحد كبار النخاسين وحاسي الذهب. انظر الأغاني ٨/ ٣٢٦ ومابعدها.

مدحيّة»[1] ، ويرى أن الضرورات هي التي «تدخلت فيما بعد لالقاء ستار من النسيان على أبّهة الوثنية البائدة[2] ». ومما لاريب فيه أن هذه الآراء تبدو على حظ عظيم من الدقة والنفاذ، ولكننا ـ على الرغم من وجاهتها ـ لانستطيع اقرارها أو التسليم بها، ولانعدُّها أكثر من فروض جديرة بالتأمل والبحث، وليست ترجع حجتنا في ذلك إلى أننا نتّهم «بلاشير» بالتعصب على الاسلام، وتحميله وزر ضياع جانب عظيم من تراثنا الشعري، بل ترجع إلى المنهج العلمي الذي سلكه هذا المستشرق الكبير. ومما لاريب فيه أيضاً أنه قد خدعنا بقدرته النظرية الفائقة فناقش القضية مناقشة منطقية صارمة، ثم انتهى إلى هذه الآراء بعد أن احتجَّ لها ورفعها إلى مرتبة اليقين. والذي أراه أن «بلاشير» قد سلك الطريق في اتجاه معاكس تماماً فبدأ من حيث يجب أن ينتهي، وانتهى من حيث يجب أن يبدأ. فهو يعرف أن ظهور الشعر المتكسب خاصة، والشعر عامة، مرهون بظروف اجتماعية موضوعية، وهذه معرفة صحيحة وصادقة، ولكنه لايلبث أن يعكس القضية ويقلبها رأساً على عقب، فيرى أن توافر هذه الظروف الموضوعية يخلق بالضرورة شعراً متكسّباً، أي إن توافر الظروف الموضوعية يلزم عنه ـ على حدّ تعبير أهل المنطق ـ وجود هذا الشعر. وليس الأمر كذلك إطلاقاً. إن «بلاشير» حين يفعل ذلك لايعكس القضية فحسب، بل يبسِّطها جداً، ويرتدُّ بالظواهر الانسانية الحية إلى

---

(١) بلاشير: تاريخ الأدب العربي ٢/ ١٨٧ ومابعدها.

(٢) المرجع السابق ٢/ ١٨٩.

مرتبة الأشياء الساكنة أو الآلة، وقد بيّنت في الفصل السابق مستضيئاً ببعض الآراء، أننا لانستطيع أن نحدِّد الفن بحركة المجتمع وظروفه، ولكننا نستطيع أن نرى في الفن وبالفن صورة المجتمع وظروفه المختلفة، فاذا أحببنا أن نزيد الأمر وضوحاً قلنا: قد تتهيّأ الظروف الاقتصادية الاجتماعية في وقت ما فتغدو صالحة لنشوء فكرة معينة أو فن معين، أو لتطورّهما، ولكن هذه الظروف لاتخلق بالضرورة - أي بشكل حتمي - هذه الفكرة أو هذا الفن، ولاتُطوِّرهما لأن ذلك يرتبط بعوامل أخرى أهمها القوانين الداخلية لحركة الفكر أو الفن في تلك المرحلة وماسبقها من مراحل. باختصار: إنها تملك امكانية الخلق والتطوير، بيد أنه ليس من الضروري أن تتحوّل الامكانية إلى واقع دائماً. وبعبارة أبين: إننا لانستطيع أن نجزم بأن ظروف مكة الاقتصادية الاجتماعية في أواخر العصر الجاهلي قد خلقت شعراً متكسباً، ولكننا نستطيع أن نجزم بأنها كانت مهيأة لذلك، ونستطيع أيضاً أن نتبيّن في هذا الشعر - إذا وجد - صورة الحياة في هذه المدينة تبيناً يختلف نصوعاً أو غموضاً باختلاف هذا الشعر نفسه.

وإذاً، لقد كان الشعر العربي مؤهّلا بطبيعته للانحراف نحو التكسب، أهّلته لذلك رسالته التي كانت جزءاً أصيلا منه منذ كان. ثم وجدت ظروف سياسية اجتماعية دفعت هذا الشعر إلى بلاط الملوك، ثم وجدت ظروف أخرى اقتصادية اجتماعية ساقت بعض هذا الشعر في اتجاه جديد، وغيّرت من مضمون رسالته، فبرزت ظاهرة التكسب بالشعر لأول مرة في تاريخنا الأدبي،

ودخل الشعر في مدار جديد، واستكملت قصيدة المدح العربية ملامحها في هذا المدار، ورسم لها شعراء هذا الجيل صورة تامة الحسن والبهاء فلم تكد تتحرَّر من أسرها حتى وقت قريب.

ويحسن بنا أن نتريّث قليلا في هذا الحديث فنحدِّدَه بعض التحديد، فقد ظلت مدينة الشعر ترفع رايات القبائل في أطراف واسعة منها، وظلت قصيدة المدح نفسها تظلّل بجناحيها الجميلين صدر القبيلة العاري في مواطن متفرقة من الجزيرة العربية، ولم تختف صورة قصيدة المدح التي رأيناها لدى شعراء الجيل الماضي، بل ظلت تتراءى في ثنايا اللجة الغامرة، وتلوِّح بالوداع قبل أن يطويها اليمُّ، وفي جوانب المجرى الواسع كانت قصيدة المدح المتكسبة موجة صغيرة تغالب الموج، ثم لم تلبث أن اتسعت، ثم تعاظمت وعلت تودُّ أن تبتلع التيار الزاخر وتحوِّل مجراه.

وسنحاول في الأوراق القادمة أن نفصّل الحديث فيما أوجزنا، فنخصّ قصيدة المدح بقول، ونخصّ قصيدة الاعتذار بقول آخر.

* * *

قصيدة المدح
«أصول وتقاليد»

«وكانت العرب لاتتكسب بالشعر، وانما يصنع أحدهم مايصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لايستطيع على أداء حقها إلا بالشكر اعظاماً لها..... حتى نشأ «النابغة الذبياني» فمدح الملوك وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادراً على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسّب مالا جسيماً حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة، وأوانيه من عطاء الملوك، وتكسب «زهير بن أبي سلمى» بالشعر يسيراً مع «هرم بن سنان»، فلما جاء «الأعشى» جعل الشعر متجراً يتّجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته...... وأكثر العلماء يقولون: إنه أول من سأل بشعره»[(١)] .

يثير «ابن رشيق» في نصِّه السابق قضية أساسية هي: من الذي فتح باب التكسب بالشعر؟ وبعبارة أخرى: من الذي حوَّر رسالة الشعر، فانحرف به من القبيلة إلى التكسب؟

ولايستطيع هذا الناقد حلَّ المشكلة حلاً مرضياً، فيزعم أنه

---

(١) العمدة: ١/ ٤٩.

«النابغة الذبياني»، ثم يضمُّ إليه «زهيراً»، ولايلبث أن يذكر «الأعشى»، ويرى أن أكثر العلماء يقولون: «إنه أول من سأل بشعره». وليست العلة في هذا الموقف أن «ابن رشيق» لم يحسن فهم شعر «النابغة» أو شعر «زهير»، بل العلة فيه أنه لم يحسن فهم الظواهر الفنية الكبرى، فحاول أن يردَّها إلى شاعر بعينه، وغاب عنه أن هذه الظواهر رمز لمرحلة اجتماعية معينة، وتعبير عنها، وليست رمزاً لحالة فردية متوحدة، وهي - بالتالي - تكوين تاريخي اجتماعي اشتركت في بنائه طائفة من الشعراء، ولم ينفرد به شاعر وحده. ويعبِّر «ابن رشيق» في موقفه من تاريخ الأدب عن موقف جمهور المؤرخين العرب الذين لايرون في تاريخ الشعوب، ومافيه من ظواهر اجتماعية أكثر من تاريخ للرجال ملوكاً وقواداً ونبلاء. وأنا لاأظلم «ابن رشيق» فيما ذهبت اليه، بل أقرّر أمراً قرّره آخرون من قبل. يقول الدكتور طه حسين معلّلا اهتمامه بالأفكار والآداب دون أصحابها: «لا لأني أهمل هؤلاء الأشخاص اهمالا، أو أنسى تأثيرهم العظيم في البيئة التي نشؤوا فيها، بل لأن لي رأياً أظن أنه هو الرأي المقرر الآن عند الذين يعنون بتاريخ الآداب والآراء، وهو أن هذه الآداب والآراء - على اختلافها، وتباين فنونها ومنازعها - ظواهر اجتماعية أكثر منها ظواهر فردية: أي إِنها أثر من آثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثراً من آثار الفرد[1]».

---

(١) طه حسين: قادة الفكر. ص٦ ومابعدها. القاهرة ١٩٢٩م.

ونحن إذاً لن نهتمَّ كثيراً بالقضية التي أثارها «ابن رشيق»، وحسبنا أن نعرف أن هذا الجيل من الشعراء هو الذي حوَّر رسالة الشعر، أو ـ على الأصح ـ هو الذي أضاف إلى مضمونها القديم مضموناً جديداً، فغدت «قصيدة المدح» الجديدة تسلك شعاباً متفرقة، وتحمل هموماً متباينة تتصل بالقبيلة حيناً، وبالشاعر حيناً آخر. وقد سبق أن بيّنا أن الشعر والمجتمع كانا معاً مسؤولين عن اتجاه الشعر الجديد، فقد كان الشعر العربي مؤهّلا بطبيعته للتكسب، ثم هيّأ له المجتمع ظروفاً اقتصادية اجتماعية موائمة، فكانت «قصيدة المدح» المأجورة. على أنني لاأحب أن أمضي فيما أنا فيه من حديث الشعر والمجتمع، وفيما أثيره من حوار وجدل بعيداً أو بمنأى عن هذا الشعر نفسه، فليست معاينة الواقع طريقاً للمعرفة وحسب، بل هي معيار لصحة هذه المعرفة أيضاً. وينبغي علينا ـ إذا أردنا أن نعرف معرفة دقيقة التطور العظيم الذي أصاب قصيدة المدح على أيدي شعراء هذا الدور، دور التأصيل ـ أن نتذكر أولاً صورة هذه القصيدة عند شعراء الطليعة المبكرة، شعراء دور التأسيس، كما رسمناها في الفصل الأول من هذا الباب[1].

فاذا فرغنا من حديث العلل والتفسير، وتذكرنا صورة «قصيدة المدح» المبكرة، لم يعد أمامنا سوى أمر واحد: أن نسوق إلى وجه القضية، فنتساءل:

---

(١) انظر الفصل الأول من هذا البحث ص٣٩ و ٤٠ و٥٠.

كيف تبدو قصيدة المدح لدى شعراء هذا الجيل الذي نتأخر به إلى أن يصدع الرسول الكريم بالأمر، وتشرق الجزيرة العربية بنور ربها؟

هل تعرف كيف يصير النسيم العليل زوبعة، ثم تصير الزوبعة اعصاراً؟ هكذا صارت قصيدة المدح الوديعة اعصاراً يوشك أن يغطي أنحاء رحبة من مملكة الشعر في أواخر هذا العصر.

ويصعب علينا حقاً أن نصدق أن «قصيدة المدح» لدى شعراء هذا الجيل قد انبثقت من «قصيدة المدح» المبكرة أو تطوَّرت عنها، فهما تختلفان ـ أوشك أن أقول في كل شيء ـ اختلافاً واسعاً شديداً. والذي يبدو لي أن «قصيدة المدح الجديدة» لم ترث قصيدة المدح المبكرة وحدها، بل ورثت أيضاً قصيدة الاعتذار والاستعطاف، وإذا أردنا الدقة والانصاف قلنا: بل ورثت القصيدة العربية عامة بعد أن أرسى أصولها وتقاليدها شعراء الطليعة في أوائل العصر. وبهذا التفسير وحده ـ فيما أرى ـ نستطيع أن نفهم سرَّ التطور الكبير الذي أصاب هذه القصيدة، فقد خلّفها شعراء دور «التأسيس» منهلا صغيراً لايكاد يهتدي اليه المسافرون في هذه الصحراء المترامية الأطراف، فاذا هي اليوم رياض فسيحة غنّاء تتفجّر عيوناً وينابيع.

وأول مانحب أن نسجِّله من حديث هذه القصيدة هو تفرقها وانتشارها، فنحن نراها لدى البدو في منازلهم، ونظفر بها مع الحضر في دورهم، ونلتقي بها تجوب أطراف الصحراء متنقِّلةً بين

البدو والحضر. ونستطيع أن نعدَّ «زهير بن أبي سلمى» شاعر المديح في البادية، ونسمّي «أمية بن أبي الصلت» شاعر المديح في الحضر، ونجعل «الأعشى» زعيماً لطائفة الشعراء الجوَّابين.

وقد نتوهّم ساعة أن هذه القسمة تصحُّ أن تكون قسمة فنية أيضاً، ولكننا لانلبث أن نجدها قسمة كثيرة العثار، فليست تمدُّنا المصادر بمعلومات دقيقة وافية عن الشعراء وأسفارهم، أو عن ممدوحيهم جميعاً، وتبدو فكرة «التجواب» نفسها مصدراً لبعض المتاعب نظراً لعدم تحديدها تحديداً دقيقاً، أَنفسّرها تفسيراً جغرافياً فنعدّ كل شاعر قال مديحاً في غير أبناء قبيلته أو القبائل المجاورة شاعراً جوَّاباً، ومن الذي يقطع لنا برحلته إلى هؤلاء الممدوحين؟ أم نفسرها تفسيراً غائياً فنربطها بالتكسب؟ وليس يخفى مافي هذا التفسير من التداخل والارباك، فما يزال الجدل ممتّداً في تكسب بعض الشعراء بشعرهم، ثم ماذا نقول في أمر أولئك الشعراء الذين ثبتت رحلتهم إلى الملوك، ولكنهم لم يتكسبوا بشعرهم على مايذهب كثير من الباحثين؟ أم نفسرها بالأمرين جميعاً، أي بالرحيل والتكسب معاً؟ لست أظن أننا سنقترب من الحل كثيراً إذا رأينا ذلك، ولن نزداد إلا ضياعاً ونحن نلهث خلف الشعراء نتقصّى أخبار رحيلهم إلى الملوك والسادة المتنفِّذين، ثم ماكان من أمرهم وأمر هؤلاء الممدوحين جميعاً. ولكننا نستطيع أن نؤكد ـ على الرغم من مصاعب هذه القسمة ـ أن قصيدة المدح في البادية أكثر احتفالا بالقبيلة وهمومها، وأشدُّ التزاماً لقضاياها من قصيدة المدح في الحضر،

وأن قصيدة المدح في الحضر أنأى عن الجماعة وأحلامها ومواجعها، وأميل إلى التكسب والمنفعة الشخصية من قصيدة المدح في البادية، وأن قصيدة المدح الوافدة على السادة والملوك تختلف باختلاف الظروف والشعراء، فهي تتحدث عن الجماعة، وتذود عنها، وتقاتل تحت رايتها حيناً على نحو مانراها عند «النابغة الذبياني»، وهي تنطق بلسان منشدها وحده، وتتحدث عن همومه الخاصة، وتسأل أو تلحف في السؤال حيناً آخر على نحو ماتظهر في بعض مدائح «الأعشى». وأنا أوشك في هذا الحديث أن أصل إلى قسمة أرتضيها لهذه القصيدة، فنحن إذا أعدنا النظر كرَّة أخرى في قصائد المدح لدى شعراء هذا الجيل نجد أنها تتركّز في البادية بشكل أساسي، فمعظم شعراء المديح ـ بل معظم شعرائه الكبار ـ هم من البادية، وأقلُّهم من المدن. وهذا يعني أن هؤلاء الشعراء ـ أي شعراء البادية ـ هم الذين نهضوا بقصيدة المدح هذه النهضة الرائعة فطوَّروها وأرسوا تقاليدها الكبرى، وأصَّلوها ورسموا لها صورتها النهائية، ولم يشارك شعراء الحضر في بناء هذه القصيدة وتطويرها سوى مشاركة ضيقة يسيرة. على أننا يجب ألا ننسى أن المراكز الحضرية نفسها ـ وخاصة الحيرة ـ قد أثرت تأثراً عميقاً في توجيه قصيدة المدح وتأصيلها، فقد اختلف اليها شعراء البادية الكبار، ومدحوا سادتها وملوكها، وتأثروا بحضارتها تأثراً بعيداً. يقول «بلاشير»: «ففي الحيرة رسمت الخطوط الأولى لشخصية الشاعر، كما ازدهرت هذه فيما بعد في البصرة أو الكوفة، أي عندما أصبح العراق الدماغ المفكِّر

للحضارة العربية الاسلامية[1]».

واذا كانت الحال كذلك ـ أي إذا كانت البادية والمدينة قد اشتركتا جميعاً في بناء هذه القصيدة، فأمدَّتها البادية بشعرائها الكبار، وأمدتها المدينة بحضارتها ومالها وملوكها ـ فما الذي يدعونا إلى أن نتعسّف مثل هذا التقسيم، فنحار في أمر بعض الشعراء كالنابغة والأعشى؟ ومادمنا قد أدرنا هذا البحث منذ بدايته حول رسالة الشعر وعلاقتها بالمجتمع، فما الذي يحول دون أن نمضي في هذا الاتجاه نفسه، فنتحدث عن قصيدة المدح بوصفها ظاهرة فنية كبرى تضافرت على بنائها ظروف شتى وشعراء كثيرون، دون أن نغفل عن رصد التيارات البدوية والحضرية التي تصبُّ في مجرى هذه القصيدة، أو نغفل عن رسالتها التي تبشر بها وتدعو اليها وتطمح إلى تحقيقها.

فاذا ارتضينا هذا الاقتراح، ثم ردّدنا النظر في قصائد المديح لدى شعراء هذا الجيل، تبيّن لنا أن عدداً يسيراً منها ينتمي إلى الجيل الماضي أكثر مما ينتمي إلى الجيل الذي عاصره، فيبدو بصورة قديمة هي صورة قصيدة المدح المبكرة ـ قصيدة الحمد والعرفان ـ، وأن القسم الأعظم من هذه القصائد يبدو بصورة جديدة، هي صورة قصيدة المدح التي ابتدعها شعراء هذا الجيل. وهذا يعني أن قصيدة المدح تبدو بصورتين في هذا الدور ـ دور التأصيل ـ احداهما صورة قصيدة المدح القديمة التي استمرَّت ولم

---

(١) بلاشير: تاريخ الأدب العربي ٢/ ١٨٥.

تنقرض، ولكنها قليلة جداً أو نادرة. والأخرى صورة قصيدة المدح الجديدة التي نمت وترعرعت في هذا الجيل، ولكنها كثيرة أو كثيرة جداً.

ولرب قائل يقول: ولم العناء في أمر هذه القصائد القليلة أو النادرة، فقد فرغنا من أمرها منذ زمن، ولانراها تغيِّر من صورة قصيدة المدح في هذا الدور كثيراً أو قليلا؟

ولكنني ـ على الرغم من وجاهة هذا الاعتراض ـ لن أنصرف عن هذه القصائد دون أن أقول في أمرها قولا أو بعض قول، لا لأنني أريد أن أتقصّى رغبة في رسم صورة دقيقة لقصيدة المديح، فهذا أمر يسير، بل لأنني أريد ـ وهذا هو القصد كل القصد ـ أن أقرّر رأياً سنحتاج اليه مراراً فيما نستقبل من هذا البحث.

سأكتفي بقصيدتين من النمط القديم، إحداهما لحاتم الطائي، والأخرى لدريد بن الصمّة، لعلنا نجد فيهما مايفي بالغرض وينهض حجة على مانقول.

قال حاتم الطائي يمدح «بني بدر»:

إن كنـــتِ كـــارهـــةً معيشتَنـــا
هـــاتـــي فحلّـــي فـــي بنـــي بـــدرِ
جـــاورتُهـــمْ زمـــن الفســـادِ فنعـ
ـمَ الحـــيُّ فـــي العـــوصـــاءِ واليســـرِ
فَسُقيـــتُ بـــالمـــاءِ النميـــرِ ولـــم
أتـــرك أَواطـــسَ حمـــأةِ الجفـــرِ

وذُعيتُ في أولى النديِّ ولم
يُنظر إليَّ بأعينٍ خُزْرِ
الضاربينَ لدى أَعنّتِهم
الطاعنينَ وخيلهُم تجري
والخالطينَ نَحيتهم بِنُضارِهمْ
وذوي الغنى منهمْ بذي الفقرِ(1)

وقال دريد بن الصمّة يمدح «يزيد بن عبد المدان»:

مدحتُ يزيدَ بنَ عبدِ المدانِ
فأكرمْ بهِ من فتىً مُمْتَدَحْ
إذا المدحُ زانَ فتى معشرٍ
فإنَّ يزيدَ يزينُ المِدَحْ
حَللتُ بهِ دونَ أَصحابهِ
فأورى زناديَ لما قَدح
وردَّ النساءَ بأطهارِها
ولو كان غير يزيد فَضَح
وفكَّ الرجالَ وكلُّ امرئٍ
إذا أصلحَ الله يوماً صلح
وقلتُ له بعد عتقِ النساءِ
وفكِّ الرجالِ وردِّ اللُّقَح

---

(1) لويس شيخو: شعراء النصرانية الجزء الأول ص١١٤، ومابعدها، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٢٠.

أَجِـزْ لـي فـوارسَ مـن عـامـرٍ
فـأكـرمْ بنفحتـهِ إذْ نَفَـح
ومـازلـتُ أَعـرفُ فـي وجهـهِ
بـوقـتِ السـؤال ظهـورَ الفـرح
رأيـتُ أَبـا النضـرِ فـي مَـذْحِـجٍ
بمنـزلـةِ الفجـر حيـنَ اتضـح
إذا قـارعـوا عنـه لـم يُقـرعـوا
وإنْ قـدَّمـوه لكبـشٍ نَطَـح
وانْ حضـرَ النـاسُ لـم يخـزهـمْ
وإن وازنـوه بقـرنٍ رَجَـح
فـذاكَ فتـاهـا وذو فضلِهـا
وإن نـابـحٌ بِفَخـارٍ نَبَـح[1]

لقد أنشدت كلتا القصيدتبن بتمامها رغبة في عقد موازنة دقيقة بينهما وبين قصيدة المدح المبكّرة، فلنحاول أن نتبيّن مابينهما وبينها من تشابه واتفاق، أو اختلاف وفروق.

أنشد «حاتم» قصيدته بعد أن جاور «بني بدر» فرآهم نعم الحي في السرَّاء والضرَّاء، وأنشد «دريد» قصيدته بعد أن ردّ «يزيد بن عبد المدان» الابل والأسرى من الرجال والنساء إلى أهلها، فكلتا القصيدتين إذاً ترتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً، فتدور حول أحداث معروفة، وتستمدُّ قيمتها وأغراضها منها، فيمدح حاتم

(١) المصدر السابق، الجزء الأول ص٧٧٦ ومابعدها.

«بني بدر» بحسن الجوار والقوة والتراحم فيما بينهم، ويمدح «دريد» «يزيد بن عبد المدان» بالشجاعة والكرم، وتبدو كلتا القصيدتين استجابة عفوية صادقة لهذه الأحداث، فتحمد الصنيع الجميل لأهله، ثم لاتسأل ولاتستجدي، وكلتا القصيدتين أيضاً قصيرة أو يغلب عليها القصر، فليست تزيد أطولهما على اثني عشر بيتاً، وتدور كلتاهما في غرض واحد، وقد يوطِّىء الشاعر لهذا الغرض بموقف شعري جميل كما فعل «حاتم»، وهذا يعني أن الوحدة النفسية قد تحقّقت لهما جميعاً. وكلتاهما أيضاً لاتلتزم منهجاً فنياً محدّداً كهذا الذي قيّده «ابن قتيبة» في الشعر والشعراء. وتتجه قصيدة «حاتم» إلى «بني بدر» فتذكرنا بقصيدة امرىء القيس في «بني تيم» مصابيح الظلام ـ على حدٍّ وصفه الجميل ـ. وبعبارة واحدة: نحن لانجد فرقاً ـ أي فرق ـ بين هاتين القصيدتين وقصيدة المدح المبكرة، فكلتاهما أيضاً بطاقة شكر رقيقة، أو «قصيدة حمد وعرفان».

فماذا يعني ظهور هذه الصورة القديمة واستمرارها في وقت أصابت فيه قصيدة المدح حظاً عظيماً من التطور والرقي؟ إِن هذا يعني ـ كما أشرت إلى ذلك من قبل ـ ان الفن، وهو بناء فوقي كالثقافة، يتمتّع باستقلالٍ ذاتي نسبي، فليس يحول تطور العلاقات الاجتماعية، أو ظهور علاقات جديدة، دون ظهور بعض الأنماط الفنية القديمة واستمرارها، أو دون ظهور بعض القيم والصور العاطفية القديمة في الحياة أو الفن أو فيهما معاً[1] . وستتضح لنا

---

(١) انظر ماركسية القرن العشرين ص١٧٣.

جدارة هذا الرأي بنصوع شديد حين نتحدث عن قصيدة المدح في صدر الاسلام.

فاذا طوينا حديث الصورة القديمة، وصرنا إلى القول فيما ابتدعه شعراء هذا الجيل في سوق المديح، كان علينا أن نتأنّى ونحن نتبيّن ملامح القصيدة الجديدة. وقد سبق لنا أن قلنا: ان هذه القصيدة تختلف عن سابقتها اختلافاً واسعاً شديداً، تختلف في كل شيء تقريباً، في انتشارها وكثرتها وتطوافها، وفي بنائها وصورتها ورسالتها أيضاً.

ونحن لن نتتبّع تفرّقها في القبائل والمدن موطناً موطناً، وحسبنا أن نعرف أنها انتشرت وتركّزت في البادية ـ كما قدَّمنا ـ، فكان فيها «بشر بن أبي خازم» و «زهير بن أبي سلمى» و «النابغة الذبياني» و «الأعشى» وسواهم. وظلّت هذه البادية طيلة العصر الجاهلي نبعاً غزيراً يتدفّق منه الشعراء حاملين قصائد المديح إلى المملكتين الشماليتين، وإلى المراكز الحضرية الأخرى في أنحاء الجزيرة العربية المتفرِّقة، فقصد «النابغة الذبياني» الغساسنة زمناً، وانقطع إلى المناذرة زمناً آخر، ورحل «المسيّب بن علس» إلى بعض ملوك كندة، وجعل «الأعشى» من شعره تجارة، فراح يطوف به بلاد العرب بين الشام واليمن والعراق، قاصداً الملوك والأشراف، يمدحهم وينال جوائزهم. ولم تكن المدن ـ على قلّة شعرائها ـ بعيدة كل البعد عن المشاركة، ولو مشاركة محدودة، في بناء هذه القصيدة، فكان فيها بعض الشعراء المشهورين كأمية ابن أبي الصلت شاعر الطائف الكبير، ولكن ماوصل الينا من

شعره لايسعف كثيراً في استجلاء جهوده التي بذلها في هذا المضمار، وكحسان بن ثابت شاعر «يثرب» الأول قبل الهجرة وشاعر البلاط الغساني أيضاً.

ونحسب أننا قد ذكرنا في مطلع هذا الفصل ان طائفة من العوامل قد تظاهرت على الاتجاه بقصيدة المدح اتجاهاً جديداً، فغيرت من مضمون رسالتها، وانحرفت بها نحو التكسب والمنفعة الخاصة. ونحسب أيضاً أننا قد أحسسنا أن هذه الصورة غير دقيقة ولامنصفة إذا لم نقيدها بعض التقييد، فأضفنا اليها أن بريق المال - على تلالئه وجماله - لم يخطف أبصار الشعراء جميعاً، فظلّ فريق منهم يرفع راية القبيلة مزورّاً عن هذه السبيل - سبيل التكسب -، وظلت قصيدة المدح تنهض بالتعبير عن الجماعة في همومها ومخاوفها وأحلامها، وفي كل شؤونها جنباً إلى جنب مع شعر الحماسة القاني الذي كان أبرز لون في لوحة الشعر العربي الرحبة.

وهذا يعني أن قصيدة المدح الجديدة لم تتجه إلى التكسب وحده، بل اتجهت إلى القبيلة - أي الجماعة - أيضاً، وإذا كنا نعدُّ الأعشى ممثلا للاتجاه الأول، فإننا نعد النابغة وزهيراً ممثلين للاتجاه الآخر. على أننا يجب ألاّ نغالي كثيراً في هذا الفصل، فقد تكسب زهير بن أبي سلمى بالشعر يسيراً مع هرم بن سنان - على حدٍّ تعبير ابن رشيق -، وتكسب النابغة بشعره بعض التكسب، وان كانا جميعاً لايقصدان إلى هذا التكسب قصداً[1] ، وقد

---

(١) انظر أخبار النابغة وزهير في الأغاني: ٩/ ص١٤٦ - ١٥٨، ١٦٢ - ١٧٧، ساسي.

تحدث الأعشى غير مرة في قصائد المديح عن قومه فذكرهم بخير، أو دعاهم إلى محالفة ممدوحه، أو شاقه الحنين اليهم[1] .

ونستطيع أن نزعم ـ بصورة عامة ـ أن البادية هي التي احتضنت قصيدة المدح القبلية ورعتها، تستوي في ذلك القصيدة المقيمة ـ على نحو مانراها عند زهير ـ وتلك التي وفدت على الغساسنة والمناذرة ـ على نحو مانراها عند النابغة ـ، وان المدينة هي التي احتضنت قصيدة المدح المتكسبة ورعتها، تستوي في ذلك القصيدة المقيمة ـ على نحو مانراها عند أمية بن أبي الصلت ـ والوافدة أو الجوّابة ـ على نحو مانراها عند الأعشى ـ. وقد يصحُّ أن نردَّ هذا الأمر إلى أن الحياة الاجتماعية في البادية لم تتطور وتتغير كما تطوّرت وتغيرت في المراكز الحضرية، وبذا لم تتغير رسالة الشعر كثيراً وان تغيّرت موضوعاته، فظل الناس ينظرون اليه، وكذا الشعراء أيضاً، على أنه ملك للقبيلة في المقام الأول. بيد أنه ينبغي علينا ـ مرة أخرى ـ ألاّ نغالي كثيراً في هذا الفصل، فليست تستقيم الحدود دائماً وتتضح كحدّ السيف، بل تتعرَّج قليلا أو كثيراً، فقد نظفر ببعض قصائد المديح في المدن وقد تنكّبت سبيل الربح المادي، وخلصت للتعبير عن الجماعة، وقد نرى بعض قصائد المديح في البادية ولاهمَّ لها سوى التكسب.

ونفهم مما تقدَّم أن قصيدة المدح الجاهلية لم تكن سلعة معروضة للبيع دائماً، وإن يكن قد اتّجر بها بعض الشعراء،

---

(١) انظر ديوان الأعشى: (ق: ٢، ٥، ٧٠) شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت سنة ١٩٧٤.

ولكنها ـ على الرغم من ذلك ـ كانت بصورتيها جميعاً، القبلية والمتكسبة، مرتبطة بالمتنفذين والأثرياء، فقد كان من الطبيعي أن يتجه الشعراء المتكسبون بقصائدهم إلى الأغنياء غالباً، وأن تتجه قصيدة المدح القبلية إلى بعض البيوت المشهورة، أو السادة المتنفذين، أو الملوك الذين يستطيعون ـ أو استطاعوا ـ أن يؤثروا في حياة القبائل تأثيراً عميقاً، وهكذا اتجه «زهير» بمدائحه إلى هذين السيدين اللذين تداركا «عبساً وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم» ـ على حد تعبير زهير نفسه ـ، فأطفآ بمالهما نار الغضب المشبوبة في النفوس، وعقلا هذه الحرب المجنونة، وكفّا شرورها عن الناس بعدما تشقّق بالدم مابينهم من أرحام.

واتجه «النابغة الذبياني» بمدائحه إلى ملوك الغساسنة يصون قبيلته ويجنِّبها المكاره، ويجاهد في سبيلها جهاداً بعيداً. ويجب أن نؤكد هنا ـ وهذا أمر خطير جداً ـ أن ارتباط هذه القصيدة بالمتنفذين والأثرياء قد دفعها وساقها في سبيل ضيقة شائكة، فهي تزداد بعداً عن القبيلة ـ أي الجماعة ـ كلما أوغلت في السير. وقد قطع عليها هذا الارتباط طريق العودة إلى هذه الجماعة، وأهّلها تأهيلا ممتازاً للقيام بمهمة أخرى هي: خدمة هذه الطبقة التي ارتبطت بها، والانقطاع اليها، والدعاية لها نظير بعض الرُّشا أو الهبات، وهي مهمة بدأت نذرها بالظهور منذ هذا الجيل، وماتزال تنتظر الجيل القادم كي يستكملها ويمضي بها إلى نهاية الشوط، وهذا يعني أن «قصيدة المدح» العربية كانت تمرّ في هذه المرحلة بمنعطف ضيق، شديد الضيق، تدفعها اليه ظروف ذاتية وخارجية

شتى، وتقترب من النقطة الدقيقة الحاسمة التي ستحدد فيها انتماءها الأخير، فتتنكر لتاريخها وللقبيلة ـ أي الجماعة ـ التي عاشت وترعرعت بين أحضانها، وتعلن ولاءها الكامل لطبقة الأغنياء ـ حكاماً وغير حكام ـ، ولكن حدثاً رائعاً سوف يعترض طريق هذه القصيدة، وهي تغذّ السير إلى قفصها الذهبي، وسوف يقطع عليها هذه الطريق زمناً فتتأخر عن الوصول إلى الجيل المقبل، وقد يغير قليلا في اتجاه الطريق، أو يوسّعها، ولكنه لن يسدَّها أمامها إلى الأبد، فيمنعها من الوصول، ذلك الحدث الرائع هو أول ثورة عرفتها الجزيرة العربية في تاريخها، إنه ظهور الاسلام.

وقد آن لنا، فيما أحسب، أن نتبين صورة هذه القصيدة، وأن ننظر في تقاليدها الكبرى تقليداً تقليداً. ولعل طولها هو أول مايستوقفنا، فهي طويلة أو يغلب عليها الطول لدى معظم الشعراء، وقد تمتدّ وتسرف في الامتداد فتبلغ ثمانين بيتاً أو تجاوزها عند «الأعشى»[1].

وهي، بعدئذ، متشعبة كثيرة الأغراض، لاتقف على غرض واحد أو غرضين وتدور فيهما، ثم لاتجاوزهما إلى آخر، بل هي تمتدّ وتتسع وتتشعب، فتخوض في أنحاء جمّة من القول، أو أطراف واسعة من الحياة. ولكنها، على هذا التشعب والامتداد، محكمة البناء إحكاماً دقيقاً، تغلُّها وتحكمها طائفة من القيود الفنية الدقيقة، فتحدد صورتها العامة وقسماتها البارزة، وتقاليدها

---

(١) ديوان الأعشى: (ق: ١، ٢، ٥، ١٣).

الأساسية الكبرى، ثم ترتدُّ إلى هذه التقاليد تقليداً تقليداً، فتتحكّم في صورته وطريقة بنائه، وتحديد ملامحه تحكماً غير يسير. ويرسم «ابن قتيبة»، فيما ينقله عن أهل الأدب، صورة عامة لهذه القصيدة، فيقول:

«وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل لذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الاسماع اليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فاذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه، والاستمتاع له، عقّب بايجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسُرى الليل، وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير. فاذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده مانال من المكاره في السير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزَّه

للسماح....»[1].

ويكرِّر «ابن رشيق» في «العمدة» بعض ماقاله «ابن قتيبة» في «الشعر والشعراء»، فيقول: «والعادة أن يذكر الشاعر ماقطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشم من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغؤوره، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد، وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة»[2].

وأنا أخالف «ابن قتيبة» مخالفة شديدة فيما توهّمه من الأسباب، أو فيما نقله وارتضاه من علل توهمها آخرون سواه، وقد بينّت هذا الاختلاف وفصَّلت فيه القول بعض التفصيل في بحث سابق[3].

ونعود إلى ما انقطع من الحديث، فنرى أن قصيدة المدح ـ كما صورها ابن قتيبة ـ تدور في أغراض خمسة هي: الأطلال والظعائن والغزل والرحلة والمديح. وهي صورة غير دقيقة إذا لم نضف اليها أنه لم يكن فرضاً عيناً على كل شاعر أن يتحدث عن هذه الأغراض جميعاً في كل قصيدة من قصائد المدح، فقد يلمُّ ببعض هذه الأغراض وينصرف عن بعضها الآخر، دون أن يتقيّد فيما ألَمَّ به أو انصرف عنه بغرض بعينه خلا غرضاً واحداً هو

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ١/ ٧٤ ومابعدها. تحقيق: أحمد محمد شاكر. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر ١٣٨٦ ـ ١٩٦٧.

(٢) العمدة: ١/ ١٥١.

(٣) الرحلة في القصيدة الجاهلية ص ١٧١ وما بعدها.

«المديح». وأن الشعراء ـ وخاصة الأعشى ـ كانوا يتحدثون في صدور قصائدهم أحياناً عن أمور أخرى غير تلك التي حددها «ابن قتيبة»، فربما بكوا شبابهم الراحل، وتوجَّعوا من الدهر والشيب، وشكوا منهما مرَّ الشكوى. وأنهم ـ أيضاً ـ ربما خرجوا من حديث الراحلة والبعير إلى بعض قصص حيوان الصحراء من بقرة وثور وحمار وظليم، فقصّوها قصّاً هادئاً جميلاً، أو سردوها سرداً خاطفاً وجيزاً، وأنهم أيضاً ـ مرة أخرى ـ ربما جنحوا إلى شعاب متفرقة من القول، فقالوا في الحكمة شيئاً، وفي الفخر شيئاً، وفي غيرهما شيئاً أو أشياء. . . .

ولم يكن «ابن قتيبة» ـ في ظني ـ يقصد إلى كل هذا التدقيق، بل كان يريد أن يرسم صورة تقريبيّة للنهج المألوف الذي كانت تسلكه الشعراء في بناء قصائد المديح، وكان يميزّ في هذا النهج ثلاث مراحل أساسية واضحة: المقدمة، الرحلة، المدح. وهو في هذا يقترب من الواقع اقتراباً شديداً، ولكنه لا يطابقه. ونحن لن نجاوز هذه المراحل كثيراً، ولكننا سنتقدم بها خطوة أخرى نحو مفهوم «المصطلح»، فلا نحدُّ المقدمة بصورة أو بأخرى، بغزل أو طيف أو أطلال، بل نتسع في مفهومها، فنضمّ اليها صوراً شتى تعوّد الشعراء أن يفتتحوا بها قصائدهم، كالحديث عن الشيب والشباب، أو الشكوى من الدهر، أو حديث الظعن، أو سوى ذلك . . . . .، ولا نحدُّ «الرحلة» بحديث الناقة أو البعير، بل نمتد بها ونوسِّع من دائرتها أيضاً، فنضم اليها قصص حيوان الصحراء جميعاً. ولا نحد «المدح» بالثناء وحده، بل نوسع من

أطرافه، فنصل به شؤوناً من القول أخرى توطِّىء الشعراء عادة للمديح بها كالحديث عن الجدب والفقر والخوف، أو تصوير النفس والأولاد، أو حديث الزوج أو حوارها.

وقبل أن نبسط القول في هذه التقاليد واحداً واحداً نودُّ أن نذكرَ، احترازاً، ببعض القيود الفنية المعروفة، ونريد بهذه القيود الوزن الشعري، والقافية، والرويَّ، فمن المعروف الشائع أن القصيدة العربية القديمة ـ والمدحة صورة بارزة منها ـ تجري في طائفة من الأوزان الشعرية نسميها «البحور»، وهي الأوزان التي حدَّدها وبيَّنها الخليل في دوائره العروضية المشهورة، ومن المعروف الشائع أيضاً أن القصيدة الواحدة تجري في وزن واحد من هذه الأوزان، ثم لا تخرج منه إلى أي وزن آخر قريب أو بعيد، فهذه من الطويل وتلك من الكامل والأخرى من البسيط وهكذا. . . وتلتزم كل قصيدة قافية واحدة[(١)] ، ورويّاً واحداً[(٢)] في أبياتها جميعاً. وقد أكثر الشعراء من «التصريع»[(٣)] في مطالع

---

(١) اختلفوا في «القافية» فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع. ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية. والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش. انظر كتاب الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ص ١٤٩.

(٢) الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه. انظر المصدر السابق ص ١٤٩ وما بعدها.

(٣) التصريع: هو أن يقسم البيت نصفين، ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، أي أن تكون العروض كالضرب. وهم يفرقون بين المصرع والمقفى، على أن التقفية شيء أحدثه المتأخرون. انظر المصدر السابق ص ٢٠.

قصائدهم حتى أوشك التصريع أن يكون قيداً هو الآخر.

ونعود إلى حديث الأصول أو التقاليد فنرى أن أكثر الشعراء ـ بل كل الشعراء الكبار ـ يحرصون عليها في بناء مدائحهم حرصاً جمّاً، فلا تكاد تخلو مدحة في دواوين هؤلاء الكبار من هذه التقاليد جميعاً إلا في النادر القليل، وهم، عادة، يضيفون **إليها** من تفاريق الحديث فنوناً أخرى. ولم تكن قصيدة المدح لدى شعراء الجيل الماضي، كما قدَّمنا، جديرة بأن تمدَّ قصيدة المدح في دور «التأصيل» بكل هذه الأسباب من النماء والازدهار. ولكن القصيدة العربية عامة كانت قد استوفت، منذ زمن مضى، طائفة واسعة من القيم الفنية المختلفة، فاستقرَّت تقاليدها أو أوشكت، وأصبحت على جانب عظيم من الرقي والاكتمال. فلما جاء شعراء هذا الجيل يؤصّلون قصيدة المدح، ويثرونها وينهضون بها، وجدوا أمامهم كنزاً وهّاجاً من التقاليد الشعرية المستقرة، فراحوا يقترضون منه هذه التقاليد، ويمدون في طاقتها، ويتقدمون بها خطوات فسيحة، ثم يبنون بها قصيدة المدح الجديدة، أو ـ بعبارة أدق ـ يؤصِّلون بناء هذه القصيدة ويثرونها. وهكذا استعاروا «المقدمة» بصورها جميعاً، وابتدع بعضهم صوراً جديدة أخرى. واستعاروا «الرحلة» أيضاً وجعلوا القول فيها فنوناً، ثم استعاروا طرفاً من شعر الحماسة فافتخروا حيناً وتفتّوا أحياناً كثيرة، وطرفاً ثانياً يسيراً من شعر الحكمة أو الطرد أو الحنين أو سواه....

ولسنا نستغرب بعدئذ حين نجد قصيدة المدح عند شعراء هذا

الجيل، وخاصة عند الأعشى، بناء فنياً معقداً شديد التعقيد، ومحكماً دقيق الإحكام، فقد تظاهرت على بناء هذه القصيدة أجيال شعرية متلاحقة سبقت حرب البسوس بزمن، وامتدت حتى أواخر الربع الأول من القرن السابع الميلادي.

لقد افتتح شعراء هذا الجيل مدائحهم بصور شتى من المقدمات، فتغزلوا في صدور هذه المدائح، ووصفوا الأطلال الدارسة، وصوروا الظعائن المتحمّلة، ونعتوا الطيف الطارق وتحدثوا اليه، وشكوا من الهم والدهر، وتوجعوا من الشيب، وأقبلوا على الحياة اقبالا واسعاً مجنوناً. وتبدو «المقدمة الطللية» أوسع المقدمات انتشاراً في مدائح «بشر بن أبي خازم» و«زهير بن أبي سلمى» و«النابغة الذبياني»، ولكنهم يتفاوتون في العناية بها تفاوتاً شديداً، فيقتصد «بشر» في حديثه عنها اقتصاداً ظاهراً، فاذا هو حديث ضيق قصير يلمّ فيه بذكر طائفة يسيره من رسومها ومقوماتها الفنية[1]، وقد يتحدث عن صاحبتها فتتسع مقدمته بعض الاتساع، يقول:

أَتعــرف مــن هُنيــدةَ رســمَ دارٍ
بِخَــرجَــي ذَرْوَةٍ فــإلــى لِــواهــا

ومنهــا منــزلٌ ببــراق خَبْــت
عَفَــتْ حِقبــاً وغيّــرهــا بــلاهــا

---

(١) ديوان بشر بن أبي خازم (ق: ٧، ٢٤، ٣١) تحقيق د: عزة حسن، وزارة الثقافة والارشاد، دمشق ١٩٦٠م ـ ١٣٧٩هـ.

أَربَّ علـــى مغـــانيهـــا مُلِـــثٌ
هـــزيـــمٌ ودقُـــهُ حتـــى عفَـــاهـــا
ومـــا أشجـــاكَ مـــن أَطـــلالِ هنـــدٍ
وقـــد شَطّـــتْ لطيّتِهـــا نـــواهـــا
وقـــد أَضحـــتْ حِبـــالُكمـــا رثـــاثـــاً
بطاءَ الوصل قد خَلُقتْ قواها[1]
ليـــالـــي لا تطيـــشُ لهـــا سهـــامٌ
ولا تـــرنـــو لأسهـــم مَـــنْ رمـــاهـــا[1]

ومن الجلي أن «بِشْراً» لا يسرف في الوصف ولا يدقّق، فهو يتساءل عن ديار محبوبته «هنيدة» ويسمي أماكنها، ويذكر عفاءها وما أصابها من مطر، ويستغرب كيف شجته هذه الطلول بعدما رثّت حبال المودّة؟ وهنا ينسى الديار ويتحوَّل إلى الحديث عن صاحبتها وحبّه الآفل.

وتختلف عناية زهير بهذه المقدمة اختلافاً واسعاً من قصيدة إلى أخرى، فقد يعنى بها عناية فائقة، فيغالي في التدقيق والوصف والتصوير حتى تكون أطلاله مشهداً فسيحاً غنياً بالتفاصيل والجزئيات والملامح الدقيقة، كما هي الحال في قصيدته المعلقة. وقد ينصرف عن جلِّ هذا التدقيق والتصوير، أو يغالي في الانصراف حتى تغدو أطلاله شريطاً ضيقاً فقيراً بالأضواء

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٦). خرجا ذروة: موضعان. البلى: القدم. أرب: دام عليها. هزيم ودقة: كثير مطره. الطية: الوجهة.

والظلال، كما هي الحال في كثير من مدائحه. ونحن لن نقف على هذه المقدمات واحدة واحدة، بل سنكتفي بالوقوف على اثنتين منها نحتجُّ بهما لما نزعم، الأولى:

أَمِنْ أمّ أوفى دِمنةٌ لم تَكَلَّمِ
بحَومانة الدرَّاج فالمُتثلّمِ

ديارٌ لها بالرّقمتين كأنّها
مراجعُ وشَمٍ في نواشرِ مِعصم

بها العِينُ والآرامُ يمشينَ خِلفةً
وأطلاؤها ينهضنَ من كل مَجثم

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حجةً
فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ توهّم

أَثافيَّ سُفعاً في مُعَرَّسِ مِرجَلٍ
ونؤياً كحوض الجُدِّ لم يَتَثَلَّمِ

فلمّا عرفتُ الدارَ قلتُ لربعها
ألا انعم صباحاً أيُّها الربعُ واسلم(١)

والأخرى:

كمْ للمنازل من عامٍ ومن زَمن
لآل أَسماءَ بالقُفَّيْنِ فالرّكنِ

---

(١) ديوانه زهير بن أبي سلمى (ق: المعلقة). القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية ١٣٦٣ـ ١٩٤٤م. العين: البقر. الطلا: ولد البقرة وولد الظبية الصغير. معرس مرجل: محل قيامه وأراد موضع الأثافي. الجد: البئر.

لآلِ أَسمـاءَ إذْ هـامَ الفـؤادُ بهـا
حيناً وإذْ هـيَ لـم تَظْعَـنْ ولـم تَبِـنِ

وإذْ كـلانـا إذا حـانـتْ مفُـارقـةٌ
منَ الديارِ طوى كشحاً على حَزَنِ[1]

وليس يخفى ما بين هاتين المقدمتين من فروق، فقد حرص زهير على أن يوفّر لمقدمته الأولى طائفة واسعة من رسوم الأطلال ومقوماتها الفنية، فحدَّد مواطن الديار، ورسم لها صورة دقيقة، وسمّى صاحبتها، وصوَّر ما حلَّ بها من الحيوان تصويراً بديعاً، وذكر وقوفه فيها وما مرَّ على بعده عنها من زمن، ثم صوَّر نفسه وقد ساورها الوهم واشتبهت عليها الديار فلم تتبين حقيقتها إلا بصعوبة وعسر، وانعطف يدقِّق النظر في بقايا هذه الديار تدقيقاً فاذا الأثافي سفع، وإذا النؤي كحوض لم يتثلم، حتى إذا عرفها معرفة الحبيب للحبيب نادى ربعها هذا النداء العذب الرقيق، ودعا له هذا الدعاء الجميل: أن يسلم على رغم الدهر وعوادي الأيام. وأبدى زهير في هذه المقدمة براعته الفائقة في فنّ الصورة، فجنح إلى التصوير الدقيق والاحتفال بالجزئيات، ثم راح يجعل بعضها بجوار بعض، حتى استقام له هذا المشهد الكبير الذي يرسمه على نحو ما يحب ويرجو. ولكنه انصرف عن كثير من أسرار الفن حين راح يبني مقدمته الطللية الثانية، فلم يحتفل بها احتفالا كبيراً، بل اكتفى برسم صورة ضيقة قليلة الملامح، فحدّد مواطن

---

(١) المصدر السابق (ق ص:١١٦) وانظر (ق ص ١٤٥، ١٩٣، ٢٦٨) طوى كشحا على حزن: ولّى على حزن.

الديار، وسمّى صاحبتها، وذكر ما غبر عليها من زمن طويل، ثم خلّفها وصار إلى حديث الحب القديم.

ويختطُّ النابغة لنفسه خطة في بناء مقدمته الطللية، ويلتزمها التزاماً دقيقاً أو قريباً من الدقة، فهو يذكر أن مغاني الأحباب قد هاجت شوقه الداثر، ثم يحدد مواطن هذه المغاني، ويسمي صاحبتها، ويصور ما ألمّ بها فغيّرها من ريح عاصفة ومطر غزير، ثم يصوِّر ما استوطنها من قطعان بقر الوحش بعد رحيل أهلها عنها ويتسع في التصوير. وربما زاد على ذلك فانعطف إلى صاحبته ينعتها نعتاً معنوياً جميلاً، ويرسم صورة نفسية رائعة لها[1]. وهكذا تمتدُّ هذه المقدمة وتطول، أو يغلب عليها الطول والامتداد، ونضرب لذلك مثلا مقدمة قصيدته التي أنشدها في مدح الحارث الأصغر الغساني:

أَهاجكَ من أسماءَ رسمُ المنازلِ
بروضةِ نُعميّ فذاتِ الأَجاول

أَربّتْ بها الأَرواحُ حتى كأنما
تهَادينَ أعلى تُربِها بالمنَاخِل

وكلُّ ملثٍّ مُكْفَهِرٍّ سحابُه
كميشِ التوالي مُرثعِنٍّ الأَسَافل

(١) انظر مختار الشعر الجاهلي: الجزء الأول (ق: ٢٦). شرحه وضبطه وحققه: مصطفى السقا، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٤٨ ـ ١٩٢٩م.

إذا رجفتْ فيهِ رحى مُرْجَحِنّةٌ
تَبَعّقَ ثَجّاجٌ غزيرُ الحوافل
عهدتُ بها حيّاً كراماً فَبُدِّلتْ
خناطيلَ آجالِ النَعامِ الجوافل
ترى كل ذيّالٍ يُعارضُ ربرباً
على كلِّ رَجّافٍ من الرملِ هائل
يُثِرنَ الحصى حتى يُباشرْن بَرْدَه
إذا الشمسُ مَجّتْ ريقهَا بالكلاكل(١)

ولا تحظى «المقدمة الغزلية» برعاية واسعة من هؤلاء الشعراء، ويعدّ «زهير» أكثرهم غزلا في صدور مدائحه ـ على قلة هذا الغزل ـ. ويليه «المسيّب بن علس»، وينصرف «بشر والنابغة» عن هذه المقدمة أو يهمّان بالانصراف، فلا نجد لأي منهما سوى مدحة واحدة مُصَدَّرَةٍ بالغزل.

ويبدو «زهير» ـ على الرغم مما قدمت ـ أشدَّهم انصرافاً عن الحب والغزل، وأبعدهم عن التقوّل في نعت الحبيبة، وأرغبهم في صحوة القلب والاقصار عن الباطل ـ وما الباطل سوى الحب في رأي نفسه ـ، فإذا أردنا الدقة قلنا: إن زهيراً لا يتحدث عن أحبابه أو اليهن كما تفعل الشعراء، بل يتحدث عن نفسه في

(١) مختار الشعر الجاهلي: الجزء الأول (ق: ٢٧) أربت: دامت. الملث: السحاب الدائم. كميش التوالي: سريع الاعجاز. الرحى المرجحنة: السحابة الثقيلة. تبعق: انفرج. الثجاج: الذي يصب الماء. الذيال: الثور. الكلاكل: يريد هنا صدور الخيل.

مواجدها حيناً، وفي رغبتها عن الحب واقصارها عن ضلاله أحياناً، وهو لا يطيل في هذا الغزل ولا يسرف بل يوجز في القول ويقتصد:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُهْ
وُعــرّيَ أفــراسُ الصِّبــا ورواحلُــهْ
وأَقصــرَ عمّــا تعلميــنَ وسُــدِّدَتْ
علــيَّ ســوى قصــدِ السبيــلِ معــادلُه
وقــالَ العــذارى إنمــا أَنــتَ عَمُّنــا
وكــانَ الشبــابُ كــالخليــطِ نُــزايلُــه
فـأصْبحـنَ مـا يعـرفـنَ إلاَ خليقتـي
وإلا سوادَ الرأسِ والشيبُ شاملُه[1]

وينبغي علينا ـ فيما يبدو ـ أن نعيد النظر قليلا في قولنا السابق، فنحن نجده يتغزل في صدر قصيدة انشدها في «هرم» وعشيرته، فيحنّ إلى الصبا، ويتمنى لو يستطيع له ردّاً.. ثم يذكر ما شفّه من الوجد فيبكي، ويصور مواجده وشوقه وهواه. وهو لا يتحدث في هذه المقدمة عن حبيبة واحدة، بل يتحدث عن جماعة من الأحباب هم «آل سلمى»، ولذا فنحن لا نبعد كثيراً، ولا نغالي اذا زعمنا أن هذه المقدمة هي في «الحنين» لا في «الغزل»، ففيها كثير من ملامح «شعر الحنين»، فيها هذه الشكوى الموجعة

---

(١) الديوان (ق ص: ١٢٤). عري أفراس الصبا: ترك الصبا والركوب فيه، والكلام جار مجرى المثل. الخليط: الصاحب. نزايله: نفارقه. الخليقة. الطبيعة والشيمة.

من البعد، بعد الزمن والأرض، وفيها هذا الحديث عن استيداع الأسرار وحفظها على تقلُّب الناس والأيام، وفيها هذه الاقامة على المودة والحب لا يغير منهما الدهر مهما غيّر من بنيه، وفيها أيضاً هذا النظر إلى ديار الأحباب عن بعد، ومساءلة صاحبيه عنها مساءلة ترشح بالحزن والشوق، وفيها - وهذا أهم وأقوى دلالة- هذه العاطفة المتدفقة الحارة، فنحن نعرف «زهيراً» ضنيناً بعواطفه، لا في مقدمات مدائحه فحسب، بل في غزله جميعاً، وهو لم يقتصد في القول هذه المرة، بل امتدّ به واتسع:

هـل فـي تَـذكـرِ أيـامِ الصّبـا فَنَـدُ
أمْ هـل لِمـا فـاتَ مـن أيـامِـهِ رِدَدُ

أَم هـل يُـلامـنّ بـاكٍ هـاجَ عَبـرتَـهُ
بالحِجرِ إذْ شَفَّهُ الوجدُ الذي أَجِدُ

أَوفـى علـى شـرفٍ نَشـزٍ فـأزعجَـه
قلـبٌ إلـى آل سلمـى تـائـقٌ كَمِـدُ

متـى تُـرى دارُ حَـيٍّ عهـدُنـا بهـمُ
حيثُ التقى الغَورُ من نَعمانَ والنُجدُ

لهـم هـوى مـن هـوانـا مـا يُقَـرِّبُنـا
ماتتْ على قربهِ الأَحشاءُ والكَبِدُ

إنـي لمـا استودعتني يـوم ذي غُـدُمٍ
راعٍ إذا طـالَ بـالمستـودَعِ الأَمَـدُ

إن تُمـس دارُهـمُ عنـا مبُـاعَـدةً
فمـا الأَحِبّـةُ إلاّ هـمْ وان بَعُـدوا

يا صاحبيّ انظرا والغَورُ دونكما
هل يَبدونَّ لنا فيما نرى الجُمُدُ

هيهاتَ هيهاتَ مِنْ نجدٍ وساكِنِه
مَنْ قد أَتى دونه البغثاءُ والثمد[1]

وتصور «المقدمة الغزلية» عند المسيّب نمطاً جديداً من علاقات العشاق، فهي تفارق كآبتها المعهودة، وتتخلع عنها وشاح الحزن الأسود فتبدو مشرقة وضاءة. ان «المسيّب» هو الذي يتحول عن حبيبته ويهجرها ثم يلجُّ في الهجر، والحبيبة هي التي يروّعها الوداع، وتشكو مرارة الهجر... وقد يأسى الشاعر على فراق هذه الحبيبة، ويعلن أن حبالها ليست بأرمام ولا اقطاع، ولكن حزنها أثقل وأشد مرارة.. ولا ينسى أن ينعت طرفاً من محاسنها، فينعت وجهها ورضابها وجمال عينيها، فإذا رضابها كالخمرة شجّت بماء سحابة صاف، أو كالعسل، وإذا عيناها كعيني ظبية في ظل السدر. على أن ثمة أمرين آخرين يستوقفاننا في هذا الغزل هما:

أولاً: الجمانة البحرية التي شبه الشاعر حبيبته بها، ثم قصّ حكايتها بتفصيل ممتع عذب، وفيها نقف على صورة من صور صيد اللؤلؤ، ونظن أن الشاعر استقاها من بيئته القريبة من الخليج العربي، ولعله أول من فتح القول في هذا الباب.

---

(١) الديوان (ق ص: ٢٧٩). الفند: الخطأ. الشرف: المكان العالي. النشز: المرتفع. ذو غذم: موضع بعينه. الجمد: جبل بعينه. البغثاء والثمد: موضعان.

ثانياً: النحل ومشتار العسل، وهذه هي أول مرة نلتقي فيها بمشتار العسل خارج دائرة شعراء «هذيل»، وليس يبعد أن يكونوا هم الذين أمدّوه بها. وأكتفي من حديثهما الآن بهذا القدر اليسير، على أنني سأعود اليه في موطن آخر قريب.

وقد يكون حقاً علينا أن نحتج لما قدمنا، فننشد بعضاً، ولو يسيراً، من غزل هذا الشاعر:

أَصرمتَ حبلَ الوصل من فِتْرِ
وهجرتَها ولجَجْتَ في الهجر

وسمعتَ حَلفتَها التي حلفَتْ
إنْ كانَ سمعُك غيرَ ذي وَقر

نظرَتْ إليكَ بعين جازئةٍ
في ظلِّ باردةٍ من السِدر

كجمانةِ البحريِّ جاءَ بها
غَوَّاصهُا من لجّة البحرِ[1]

وتبدو صورة هذه المقدمة في مدائح «بشر» «والنابغة» ـ على قلة دورانها فيها ـ واسعة كثيرة الملامح، فيقسمها «بشر» قسمة منصفة بينه وبين حبيبته، فينعت محاسن هذه الحبيبة نعتاً واسعاً جميلاً، ويصور حبها الغالي وشوقه اليها، وما خَلَّفَهُ يوم الفراق

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير الأعشى والأعشين الآخرين. (ق: ٩ ص: ٣٥١). مطبعة ادلف هلزهوش، بيانه ١٩٢٧. وانظر أيضاً «المفضليات» (ق: ١١). الجازئة: الظبية.

في نفسه من الوجع[١]. ويخلصها «النابغة» للحديث عن المحبوبة، وموقفه منها، فيلمّ ببعض صفاتها النفسية الماماً يسيراً، ثم ينعت محاسنها مجلوبة وغير مجلوبة، فيقف على صورة الظبية، وحديث الخمرة ـ كما صنع «بشر» ـ، ويطيل الوقوف، ثم يدعو نفسه إلى نسيانها، ويأخذ في المديح[٢]. وتبدو كلتا المقدمتين ـ مقدمة بشر ومقدمة النابغة ـ رحبة طويلة.

هكذا يختلف الشعراء في بناء مقدماتهم الغزلية، فيقصرها بعضهم على الحديث عن نفسه دون الأحباب كزهير، ويجعلها بعضهم وقفاً على الحديث عن الأحباب وحدهم تقريباً كالنابغة، ويسلك بعض ثالث سبيلاً وسطاً، فيزاوج بين حديث النفس وتصوير الأحباب كبشر والمسيّب.

وهم يختلفون في مقدمة «الظعائن» كما اختلفوا في غيرها، فيبدع «زهير» في رسم هذه المقدمة وبنائها أحياناً، ويعنى «المسيّب» عناية طيبة بها، ويقصِّر «بشر» في بناء صورة متكاملة لها، ولكنه يحسن الحديث عن بعض اطرفها احساناً بعيداً، وينصرف «النابغة» عنها انصرافاً شديداً، لا في مدائحه وحدها، بل في شعره جميعاً.

وحديث الظعائن لون من أغاني الشعراء زاخر بالحب والحزن والحنين، وهم يحكون في هذا اللون من الأغاني قصة قصيرة

(١) الديوان (ق: ٢٩).
(٢) مختار الشعر الجاهلي. الجزء الأول (ق: ٢٥).

ملمومة الأطراف شاخصة المعالم، فيها من الوصف أكثر مما فيها من القص، حتى توشك أن تكون قصة مصورة هي قصة رحلة هذه الظعائن في طائفة يسيرة من المشاهد الصغيرة المتتابعة. ويختلف حديث هذه الرحلة، فيقصر أو يطول، باختلاف مواقف الشعراء، بل باختلاف مواقف الشاعر نفسه.

ولكننا نستطيع أن نتبين - ضاق الخلاف أم اتسع - خمسة مواقف أساسية تتلاقى فيها أحاديث الشعراء هي:

١ـ اعلان خبر الرحيل.

٢ـ مماشاه الركب والوقوف عند معالم الطريق.

٣ـ وصف الظعائن والهوادج.

٤ـ ذكر النساء والتحدث عنهن.

٥ـ موقف الشاعر من الظعائن المتحملة.

وليست تستقل صدور القصائد برحلة الظعائن دائماً، بل ربما تغزلت الشعراء أو وقفت على الديار أو سوى ذلك، ثم ساقت إلى حديث الظعن، وليس يختلف هذا الحديث باختلاف موطنه من القصيدة أي اختلاف.

ونحن لن نخص الظعائن بحديث مفصّل طويل، فقد فعلنا ذلك في موطن آخر[1]. ولكننا نريد أن نقول فيها قولا يسيراً يبين

---

(١) الرحلة في القصيدة الجاهلية ص ٢١ـ ٤٨.

صورتها في قصيدة المدح. وأبادر فأقول: إن صورة الظعائن واحدة في القصيدة الجاهلية دون تفريق بين ضروب هذه القصيدة جميعاً، ومن هنا فأنا لا أستطيع أن أرسم صورة لظعائن هؤلاء الشعراء غير تلك التي رسمتها في الموطن الذي أشرت اليه سابقاً، ولكنني أستطيع أن أضمَّ بعض الحديث إلى بعض فأقول: إن «زهيراً» لا يعنى بظعائنه عناية واحدة، فقد يرسم لها صورة صغيرة متقاربة الأطراف، قليلة الملامح، وحقاً قد يلمُّ في هذه الصورة ببعض المواقف الأساسية، ولكنه يغفل طائفة واسعة من مقوماتها الفنية الدقيقة، أو يتخفّف منها[1].

وقد يصورها في مشهد رحب فسيح تظهر فيه المواقف الأساسية الكبرى جميعاً، ثم يمضي في التصوير والتدقيق والتلوين، ويحتفل ـ على عادته ـ بالجزئيات والملامح الدقيقة احتفالاً واسعاً، فيتناولها بالوصف والتصوير جزئية بعد أخرى وملمحاً بعد آخر، ويعنى عناية فائقة بالصورة الصغيرة دون أن ينسى لحظة أنها جزء من المشهد الكبير الذي يرسمه، وببراعة فائقة يحشد هذه الجزئيات والدقائق وينسّقها ويجعل بعضها بجوار بعض، ويوزّع الأضواء والظلال حتى يستقيم له مشهد الرحيل رحباً فسيحاً غنياً بالتفاصيل، مشرقاً بالضوء، عامراً بالحياة:

إن الخليطَ أَجدَّ البينَ فانفرقا
وَعُلِّقَ القلبُ من أَسماءَ ما علِقا

---

(١) الديوان (ق ص: ١١٦ـ ٣٥٨).

وفـارقتـك بـرَهـنٍ لا فكـاكَ لـه
يـومَ الـوَداعِ فـأمسـى رهنُهـا غَلِقـا
وأَخلفتْـك ابنـةُ البكـريِّ مـا وعـدَتْ
فـأَصبـحَ الحبـلُ منهـا واهيـاً خَلَقـا
قـامتْ تَبـدَّى بـذي ضـالٍ لِتحـزُنني
ولا مَحـالـةَ أَنْ يشتـاقَ مَـنْ عَشِقـا
بجيـدِ مُغـزلـةٍ أدمـاءَ خـاذلـةٍ
....

....
مـازلـتُ أَرمقُهـمْ حتـى إذا هبطَـتْ
أَيدي الركابِ بهمْ مِنْ راكسٍ فَلَقا
دانيـةً مـن شـرورى أَو قفـا أَدَمٍ
يسعـى الحـداةُ على آثـارهـمْ حِـزَقَـا
كـأَنَّ عينـيَّ فـي غَـربـيْ مقتّلَـةٍ
مـن النـواضـحِ تَسقـي جَنّـةً سُحُقـا
تمطـو الـرِّشـاءَ وتَجـري فـي ثنـايتهـا
.... (١)

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٣٣). الرهن: القلب. الغلق: الذي لا فكاك له. الحبل: العهد. المغزلة: الظبية. راكس: موضع. الفلق: الموضع المطمئن. شرورى وقفا ادم: جبلان. الحزق: الجماعات. الغربان: الدلوان. المقتلة: الناقة المذللة.

ونحن حين نقرأ هذا الشعر مرة أخرى لا نجد كثيراً نقوله بعد قول الدكتور شوقي ضيف: «وأكبر الظن أننا لا نغلو إذا قلنا إن زهيراً كان شاعراً مصوراً، فالتصوير أساس فنه... ومهما تحدثنا في هذا الجانب فلن نستطيع أن نوفي زهيراً حقه من بيان مقدرته التصويرية، وكأني به كان الثمرة النهائية للجهود الفنية التي أودعها الجاهليون أشعارهم»[1].

ويحسن المسيّب - فيما يبدو - نعت الظعن، فيوفر لحديثه كثيراً من مقوماته الفنية، ويلم بذكر معظم المواقف الأساسية، ولكن النصوص لا تسعفنا كثيراً في رسم صورة دقيقة لظعائن هذا الشاعر، فلم يصل إلينا منها إلا القليل، ولم يصل هذا القليل نفسه كاملاً، فقد اعتراه السقط في غير موطن:

بَانَ الخليطُ ورُفِّعَ الخُرُقُ
ففؤادُهُ في الحيِّ مُعْتَلِقُ

منعوا طلاقَهُمُ ونائلَهُمْ
يومَ الفراقِ ورهنُهُمْ غَلِقُ

قطعوا المزاهرَ واستتبَّ بهمْ
يومَ الرحيلِ لِلَعْلَعٍ طُرُقُ

ترعى رياضَ الأخرمينِ لهمْ
فِيها مواردُ ماؤها غَدِقُ

---

(١) العصر الجاهلي ص ٣٣١.

بكثيبِ حَـربـةَ أو بحـومـل أو
مـن دونِـهِ مـن عـالـجٍ بُـرق

تـامـت فـؤادَكَ إذْ لـهُ عَـرضَـتْ
حسَـنٌ بـرأيِ العيـنِ مـا تَمِـقُ[1]

ويقصِّر «بشر» في رسم صورة واسعة للظعائن، على الرغم من أنها تنتشر بعض الانتشار في مدائحه، وقد ينعت نساءها ويتسع في النعت اتساعاً يسيراً، ولكنه حين يصور وقع الفراق الثقيل على نفسه، وما يبعث فيها من الود القديم، يبدع في تصوير احاسيسه وانفعالاته، ويتخطى صفوف الشعراء صفاً صفاً حتى يكون في الطليعة منهم، ولسنا نقرأ شعراً له في الظعن - قصر أم طال - يخلو من حديث القلب وقد ساورته الأحزان والظنون، يقول:

بانَ الخليطُ ولم يوفوا بما عهدوا
وزوّدوكَ اشتيـاقـاً أيّـةً عمـدوا

شَقّتْ عليكَ نواهمْ حين رحلتهمْ
فـأنـتَ فـي عـرصـاتِ الـدارِ مُقْتَصَـدُ

لمّـا أُنيخَـتْ إليهـم كـلُّ آبيـةٍ
جَلْسٍ وَنُفِّـضَ عنهـا التـامِـكُ القَـرِدُ

كـادت تُسـاقـطُ نفسـي منّـةً أَسفَـاً
معاهدُ الحيِّ والحزنُ الذي أجِدُ[2]

---

(١) الصبح المنير: (ق: ١٤ ص ٣٥٥).
(٢) الديوان (ق: ١٢).

ويبتدع «النابغة الذبياني» مقدمة جديدة، ويتعهدها بالرعاية والتأصيل، هي «مقدمة الشكوى من الهم والليل»، وقد نجد أصول هذه المقدمة في ثنايا شعر امرىء القيس[1]، ولكن النابغة انتقل بهذه الأصول خطوة فسيحة فجعل منها مقدمة مستقلة، وراح يرعاها ويسهر عليها ويؤصِّلها. ومن الواضح أن هذه المقدمة تتحدث ـ كالغزل ـ عن موضوعات انسانية عميقة الجذور ترافق الانسان في كل زمن وأرض. وقد أبدع هذا الشاعر الكبير في تصوير همومه الناصبة وليله الساهر ابداعاً مدهشاً فتاناً، فصوّر هذه الهموم العازبة كالابل أو الشاء في المرعى البعيد، وقد ردَّها هذا الراعي ـ أي الليل ـ، وساقها جميعاً إلى صدر النابغة فزاده حزناً فوق حزن، ووجعاً على وجع، أو قل: «تضاعف فيه الحزن من كل جانب» على حد تعبيره الرائع:

كليني لِهَمٍّ يا أُميمةَ ناصبِ
وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

تطاولَ حتى قلتُ ليسَ بِمُنْقَضٍ
وليسَ الذي يرعى النجومَ بآيبِ

وَصَدْرٍ أَراحَ الليلُ عازبَ هَمّهِ
تَضاعفَ فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ[2]

ويبدو مما قدمنا أن قصيدة المدح لدى شعراء هذا الجيل قد

---

(١) انظر الديوان (ق: المعلقة. الأبيات: ٤٣ـ ٤٧).
(٢) مختار الشعر الجاهلي: الجزء الأول (ق: ٣).

عرفت ضروباً ـ أو صوراً ـ جمة من المقدمات هي مقدمة الأطلال، ومقدمة الظعائن، والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشكوى من الهم والليل. ويبدو أيضاً أن مقدمة الأطلال ثم مقدمة الظعائن هما أطول المقدمات وأكثرها دوراناً، وأوسعها انتشاراً. وهذا يعني أن الموضوعات البدوية هي التي تملأ صدور قصائد المدح في هذه المرحلة، وخاصة مدائح «زهير».

وينبغي علينا ـ فيما يبدو ـ أن نكرَّ على هذا القول، ونبطل ما فيه من تعميم حين نتأخّر حتى نكون في أواخر العصر، فنتحدث عن «الأعشى». فقد حققت قصيدة المدح على يدي هذا الشاعر الكبير كثيراً مما كانت تتهيأ له أو تحلم به، فتحضّرت تحضّراً غير يسير وأصابها رقي عظيم. وأول ما نحب أن نسجله من هذا الرقي والتحضر يقع في دائرة المقدمات، فقد اتسع الأعشى بهذه الدائرة اتساعاً كبيراً، فحمل إلى قصيدة المدح صوراً جديدة من المقدمات لا عهد لها بها، وهجر بعض المقدمات السابقة، ثم أكثر من بعضها، وأقلَّ من بعضها الآخر، وحوَّر في صورها جميعاً تحويراً يسيراً أو شديداً.

فاذا أردنا أن نفصِّل في ذلك القول، ونزيده توضيحاً زعمنا أن «الأعشى» قد هجر بعض المقدمات هجراناً شديداً، فليس في مدائحه جميعاً ـ على كثرتهاوتعدد صور مقدماتها ـ مدحة واحدة مصدرة بمقدمة الظعائن، بل ليس في هذه المدائح جميعاً طرف ـ أي طرف ـ من حديث الظعن خلا اشارة خاطفة واحدة أومأ بها إلى تحمل «سمية» وغضبها عليه ثم صار إلى الغزل

والتفّتى[1].

وليس يكثر «الأعشى» من الوقوف على الاطلال في مدائحه ـ بل في شعره جميعاً ـ، ولذا قل دوران «المقدمة الطللية» في هذه المدائح، وتخلّت عن مكانتها لدى الشعراء السابقين، وتراجعت إلى منطقة الظل في دائرة المقدمات. وهو لا يطيل الوقوف في هذه الأطلال أيضاً، ولا يهتم بوصفها وتصويرها أو الحديث عنها بل هو دائماً راغب شديد الرغبة عنها، لا يكاد يلمُّ بها حتى يتحوَّل عنها، وينصرف إلى الغزل، فيتحدث عن حبيبته وينعت محاسنها، ويصوِّر عواطفه نحوها، فكأن الاطلال ليست سوى مدخل ضيِّق قصير إلى هذا الغزل، أو هي كذلك حقاً. . . يقول:

مـــا بكـــاءُ الكبيـــرِ بـــالأطَـــلالِ
وســؤالـــي فهـــل تـــردُّ ســؤالـــي

دِمنـــةٌ قَفْـــرةٌ تَعـــاورَهـــا الصيـــ
ـــفُ بـــريحيـــنِ مـــن صبـــاً وشمـــالِ

لاتَ هنّـــا ذكـــرى جُبيـــرةَ أَوْمَـــنْ
جـــاءَ منهـــا بطـــائـــفِ الأَهـــوالِ

حـــلَّ أَهلـــي بطـــنَ الغميـــس فبـــادو
لـــى، وحلّـــتْ عُلـــويّـــةً بـــالسِّخـــالِ

تـــرتعـــي السفـــحَ. . . . .[2]

---

(١) الديوان (ق: ٣).

(٢) الديوان (ق: ١). وانظر (ق: ٩٢، ٦٨). لات هنا ذكرى جبيرة: ليس الوقت =

ومن الواضح أن «الأعشى» لا ينصرف عن هذه الاطلال فحسب بل هو ينقلب عليها أو يشكِّك فيها أيضاً، فيستنكر مساءلتها والبكاء فيها. ولست أريد بذلك أن أجعل «الأعشى» أول ثائر على الأطلال في أدبنا، فمثل هذا الزعم لا يستقيم ولا أرتضيه، ولكنني أريد أن أقول: إن «الأعشى» يصدر عن ذوق جديد في هذه المقدمة وفي سواها ـ كما سنرى ـ، وهو ذوق متحضر يخالف أذواق الشعراء الجاهليين.

وقد تغزل «الأعشى» في صدور مدائحه، وأسرف في الغزل، حتى غدت «المقدمة الغزلية» أكثر المقدمات دوراناً، وأوسعها انتشاراً في هذه المدائح، وهو لم يكتف بالاكثار منها والاطالة فيها، بل راح يحوِّر في ملامحها تحويراً شديداً، حتى أوشك أن ينسخ صورتها القديمة، ويرسم لها صورة جديدة تختلف عن سابقتها اختلافاً واسعاً بعيداً. بل نحن لا نغالي إذا قلنا: إنه قد أطال في هذه المقدمة، ووسّع من دائرتها حتى غدا تمييزها ـ أو تحديدها ـ أمراً شائكاً عسيراً، فاختلطت بمقدمة «الشيب والشباب» في غير موطن، وتميزّت منها صورة يصحُّ أن نسميها «مقدمة الفتوة أو الفروسية». وقد يقصّ علينا حكاية حبه الذي برّح بقلبه، وينعت محاسن محبوبته جسداً ونفساً، ويصور موقف كليهما من الآخر، ويبدع في تصوير موقفه وقد أسرته الحيرة، وتملَّكه الاضطراب، فليس يدري كيف يتلطّف بها، ثم ينطلق إلى ضروب برّاقة من اللهو والتفتّي:

= مناسباً لذكرها، فهو يصرف عنه هذه الذكرى. الغميس وبادولى والسخال والسفح: أماكن بأعيانها. علوية: العالية.

خالطَ القلبَ هموم وحَزَنْ
وادِّكارٌ بعدما كانَ اطمأَنْ

فَهْوَ مشغوفٌ بهندٍ هائمٌ
يرعوي حيناً وأَحياناً يَحِنْ

بلعوبٍ طيِّبٍ أردانها
رخَصةِ الأطَرافِ كالرئمِ الأغَنْ

وَهْيَ إنْ تقعدْ نقاً من عالجٍ
وإذا قامَتْ نِيافاً كالشّطَنْ

ينتهي منها الوِشاحانِ إلى
حُبْلةٍ وَهْيَ بمتنٍ كالرّسنْ

خُلِقَتْ هندٌ لقلبي فتنةً
هكذا تَعْرضُ للناسِ الفِتَنْ

لا أراها في خلاءٍ مرَّةً
وَهْيَ في ذاك حياءً لم تُزَنْ

ثم أرسلتُ إليها أَنني
مُعذِرٌ عذري فرديهِ بأَنْ

وبدرتُ القولَ أَنْ حيّيتُهُا
ثم أَنْشأتُ أُفدّي وأُهنْ

وأُرجّيها وأَخشى ذُعرَهَا
مثلَ ما يُفْعلُ بالقَودِ السنن

ربَّ يــومٍ قــد تجــوديــنَ لنــا
بعطــايــا لــم تكــدِّرْهــا المِنــن
أنــت سلمــى هــمٌّ نفــس فــاذكــري
سَلْــمُ لا يــوجــدُ للنفــس ثمــن
وعـــلالٍ وظـــلالٍ. . . . .[1]

وقد يذكر خليلة قطعته، ويصور نفسه في تردّدها وحيرتها: أيهجرها أم يزورها، أم أن حبال مودتها قد رثّت، أم يصبر ـ والصبر أجمل وأدنى إلى العقل ـ؟.

ويلقي آراء يسيرة في الحياة والناس، ثم يعود إلى الماضي، وينعت محاسنها، ويذكر بينونتها، ويصور عواطفه نحوها، وينتهي إلى ما انتهى اليه سابقاً من ضروب اللهو والتفتي[2]

وقد نقف على صورة أخرى لهذه المقدمة. ميّزناها منذ قليل وقلنا: إنها أشبه بمقدمات الفروسية، وفيها يبدأ الشاعر بالغزل،

---

(١) الديوان (ق: ٧٨). ادكار: تذكر. المشغوف: الذي تمكن الحب منه. يرعوي: يكف. امرأة لعوب: حسنة الدل. أردان: ج ردن وهو مقدم الكم. الرئم: الظبي. الاغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه. النقا: الكثيب. عالج: موضع به رمل. امرأة نياف: تامة الطول والحسن. الشطن: الحبل. الحبلة: ضرب من الحلي يجعل في القلادة. المتن: الظهر. الرسن: الحبل. لم تزن: لم تكن موضع الشبه والظنون. معذر: مظهر عذري. رديه بأن: هنا حذف جميل فهو يترك لها بأن ترد بما تشاء. بدرت القول: أسرعت اليه: أهن: اهنىء. القود: الخيل التي تقاد بمقاودها ولا تركب. السنن: الشوط، أو حسن الرعاية. المنن: ج منة التعيير بالاحسان.

(٢) المصدر السابق: (ق: ٤).

فيذكر صاحبته وقد أخلفت ميعادها، فبات ليلته ساهراً مؤرَّقاً. أو يذكر صدودها عنه، وغضبها عليه. ولكنه ـ في الحالين ـ لا يلبث أن ينقلب على ما هو فيه انقلاباً جباراً، فيسخر من هذه الصاحبة، ويعلن عزوفه عنها، وعدم اكتراثه بها، ويمضي مجنوناً كالسيل يملأ حياته مغامرة وخمرة ونساء، لا يكاد يقيم وزناً لشيء ـ أي شيء ـ، فهو أشبه بأبطال قصص الفروسية في القرون الوسطى ـ على نحو مالا حظ د. محمد محمد حسين[1] ـ وهو بذلك يرسم لنفسه صورة شديدة البريق هي صورة «الفتى ـ الفارس»:

أَجِـــدَّكَ لـــم تغتمـــضْ ليلـــةً
فتــرقُــدَهــا مَــعَ رُقّــادِهــا

تــذكّــرُ «تيّــا» وأنّــى بهــا
وقــد أَخلفَــتْ بعــضَ ميعــادِهــا

فميطــي تَميطــي بصُلــبِ الفــؤاد
وصــولِ حِبــالٍ وكنّــادِهــا

ومثلِــكِ معجبــةٍ بــالشبــا
ب صــاكَ العبيــرُ بــأَجســادهــا

....

....

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٢.

فبـــت الخليفـــة مـــن زوجهـــا
. . . .(١)

وقد وسّع «الأعشى» من دائرة مقدمات «قصيدة المدح»، فأدخل فيها مقدمتين أخريين ـ كانت القصيدة العربية قد عرفتهما منذ زمن ـ هما: مقدمة الطيف، ومقدمة الشيب والشباب.

وهو لا يكثر من مقدمة «الطيف»، ولا يتسع بها، فلسنا نجد في مدائحه جميعاً سوى مقدمة طيفية واحدة، وهي مقدمة قصيرة، شديدة القصر، لم يتهيأ لها سوى طرف يسير جداً من المقومات الفنية، فلا يكاد طيف «قتيلة» يلمُّ «بالأعشى» بعد أن تراخى ما كان بينهما من ودّ وانقطع، حتى تستيقظ أشواقه ورغابه فإذا هو ذاهل شديد الذهول كأنه قد شرب بعد هجعة من الليل خمرة كعصارة «العندم» الحمراء. وهنا ينسى «الأعشى» صاحبته «قتيلة» ويأخذ في الحديث عن صاحبته الأخرى ـ عن الخمرة ـ، ويمتدُّ بهذا الحديث ويحسنه ـ على عادته ـ. فليست مقدمة «الطيف» إذاً سوى مدخل قصير جداً إلى حديث «الخمرة والتفتي» كما كانت «الاطلال» من قبل بوّابة إلى الغزل وأحاديث الفتيان:

ألـمَّ خَيـالٌ مـن قتُيلـةَ بعـدمـا
وَهَـى حبلُهـا مـن حبْلِنـا فتصـرَّمـا
فبـتُّ كـأنَـي شـاربٌ بعـد هَجعـةٍ
سخـاميّـةً حمـراءَ تُحْسـبُ عَنـدمـا

---

(١) المصدر السابق: (ق: ٨). أجدك: أحقاً منك. تيا: اسم اشارة يريد به صاحبته. ماط: ذهب، بعد. كنادها: قطاعها. صاك: لصق.

إذا بُـزِلَـت مـن دنّهـا فـاحَ ريحُهـا

(١) ....

وليست تختلف مقدمة «الشيب والشباب» عن المقدمة «الغزلية» اختلافاً شديداً، فكلتاهما تتحدث عن حب «الأعشى»، وتصور عواطفه، وتنعت محاسن حبيبته، أحياناً. وكلتاهما تنتهي إلى ألوان متوهجة ساطعة من المغامرة والتفتّي. ولكنهما ـ على الرغم من ذلك كله ـ تختلفان، فتمتاز «مقدمة الشيب والشباب» عن أختها «الغزلية» بهذا المزج الواسع بين الحاضر والماضي، فهي تتحدث عن ضروب الفتوة جميعاً في معرض الذكرى، خلافاً للمقدمة الغزلية التي تتحدث عنها في ثنايا الحديث عن الحاضر، وهي تمتاز عنها أيضاً بهذا النشيج الذي يتردّد فيها حزناً على الشباب المولّي «فليس له ارتجاع»، وتوجعاً من الشيب النازل كالقدر فلا مفرّ منه، وبرماً بالشيخوخة ومنازلها الضيقة. وثمة أمر أخير تتميز به هذه المقدمة عن أختها، هو هذه الشكوى المرَّة من الزمن وانقلابه بالناس، فقد ألوت الأيام بالأعشى وأوجعته وجعاً ـ أيَّ وجع ـ :

أأزمعـتَ مـن آلِ ليلـى ابتكـارا
وشطّـتْ علـى ذي هـوى أَنْ تُـزارا

---

(١) الديوان (ق: ٥٥). وهى: ضعف. تصرم: انقطع. السخامية: الخمرة السّلسة. العندم: شجر أحمر.

وبـانَـتْ بهـا غَـربـاتُ النّـوى
وَبُـدِّلْـتُ شـوقـاً بهـا وادِّكـارا
ففـاضـت دمـوعـي كفيـضِ الغـرو
بِ إمّـا وَكيفـاً وإمّـا انحـدارا
كمـا أسلَـم السِّلْـكُ مـن نَظمِـهِ
لآلـىء منحـدراتٍ صِغـارا
قليـلا فثـمَّ زجـرتُ الصّبـا
وعـادَ علـيَّ عـزائـي وصـارا
فـأصَبحـتُ لا أقـربُ الغـانيـا
تِ مُـزدجَـراً عـن هـواي ازدجـارا
وإنّ أَخـاكِ الـذي تعلميـنْ
ليـالينـا إذْ نَحـلُّ الجِفـارا
تَبـدَّلَ بعـدَ الصبـا حكمـةً
وَقنّعـهُ الشيـبُ منـهُ خِمـارا
أَحـلَّ بـهِ الشيـبُ أثقـالَـهُ
ومـا اعتـرَّهُ الشيـبُ إلاّ اعتـرارا
فـإمَّـا تَـريـنـي علـى آلـةٍ
قليـتُ الصبـا وهجـرتُ التِجـارا
فقـد أخـرجُ الكـاعـبَ ....
.....................(١)

---

(١) الديوان: (ق: ٥). وانظر مقدمة (ق: ١٢ وخاصة الأبيات: ٢٤ـ ٢٩).
الابتكار: الرحلة في الصباح. شطت: بعدت. النوى: البعد والفراق.=

وقبل أن يمتد بنا الحديث إلى ألوان الفتوة والمغامرة أحب أن أشير إلى ظاهرة فنية جميلة تطبع هاتين المقدمتين معاً ـ مقدمة الشيب والشباب، والمقدمة الغزلية ـ هي ظاهرة «القص والسرد»، فالأعشى شاعر مولع «بالحكاية» يقدِّم لها، ويجمع أطرافها، ويقصُّها قصاً هادئاً جميلا، فيرتدُّ إلى الماضي حيناً، وينصرف عنه إلى الحاضر حيناً آخر، ويرسم صورة لنفسه في أثناء هذا القص وقد تنازعتها الحيرة والاضطراب، أو ألمَّ بها الشيب وحاصرتها الشدة أو . . . أو . . . دون أن يغفل عن متابعة الحدث أو يقف به، ولعل هذه الظاهرة ـ ظاهرة الحكاية أو القص ـ هي التي أمدَّت الأعشى بطاقة كبرى على الحديث والتصوير، ويسّرت عليه أن يطيل في هاتين المقدمتين خاصة، وهي التي يسّرت عليه أيضاً أن يطيل ويسرف في الاطالة حين ينطلق إلى ضروب المغامرة والتفتي ـ كما سنرى ـ.

لقد عرفت القصيدة العربية منذ مطلع العصر الجاهلي أطرافاً واسعة من أحاديث الفتيان أو مزاعمهم. وتقوَّل الشعراء في الخمرة والكرم والنساء والميسر واعتساف الفيافي وسوى ذلك من ضروب الفتوة تقوّلا واسعاً جمّاً، ولكن واحداً من هؤلاء الشعراء لم يسرف في مزاعمه ولم يغل كما أسرف الأعشى وغلا، فهو لا يكاد يتوقف عن التقول والادعاء زمن الشباب، وهو لا يكاد يكفُّ

⇐ الغربات: ج غربة وهي مفارقة الوطن. الغروب: ج غرب أي الدلو. صار: سكن. الجفار: موضع بالبصرة. الخمار: ما تغطي به المرأة راسها. اعتره: عرض له. الآلة: الشدة. قليت: كرهت. التجار: يريد تجار الخمر.

عن ذكرى هذا التقول وذلك الادعاء زمن الشيخوخة، بل هو يقول ويسرف ويغلو في مراحل حياته جميعاً. وعلى الرغم من عراقة هذه الموضوعات فقد ظلت بعيدة عن قصيدة المدح بعداً شديداً كأنما كانت الشعراء تحاذر أن تنقلها اليها. واذا استثنينا مدحة واحدة لامرىء القيس ذكر فيها جانباً من ماضيه الجميل وأيام فتوته الناعمة وما أصابه من شراب ونساء[1] ، فاننا نستطيع أن نعدَّ «الأعشى» أول شاعر ينقل ألوان المغامرة والفتوة إلى قصيدة المدح العربية، فعلى يدي هذا الشاعر الكبير دخلت هذه الألوان الشعرية الوهاجة قصيدة المدح، وهو الذي أرسى أصولها، وتعهّدها بالرعاية والتأصيل، وألحَّ عليها في طائفة واسعة من مدائحه، ووهبها من حياته وفنه ما استطاع حتى مكّن لها وجعلها ركناً أساسياً مستقراً من أركان قصيدة المدح. ولست أشك في أن «الأعشى» قد تناول هذا الموروث الشعري الضخم الذي انتهى اليه ـ وخاصة تراث امرىء القيس ـ، وراح ينقِّب فيه عن اللآلىء والأحجار الكريمة التي تلقى هوى في نفسه، حتى إذا تجمّع له منها ما أراد ضمّه إلى جواهره ولآلئه الخاصة، وراح يبني بها جميعاً مقدمة قصيدة المدح ـ أو مداخلها ـ، وبقي في يديه بعض هذه الأحجار فراح يُرَصِّعُ بها أرجاء القصيدة الواسعة.

وألوان الفتوة التي يصورها «الأعشى» في مدائحه ويتحدث عنها ألوان كثيرة متفرقة، تتوزَّع بين شرب الخمر ومطاردة النساء

---

(١) انظر ديوان امرىء القيس (ق: ١٤).

واعتساف الفلوات، ونحر الجزور، وقول القصيد، ولعب الميسر والقمار، والحظوة عند الملوك. وهي تعبِّر ـ دون شك ـ عن قيم اجتماعية سائدة، وتصور جانباً واسعاً من حياة الفُرَّاغ والمتبطلين، وتجلو كثيراً من العادات الاجتماعية الفاشية كشرب الخمر ولعب الميسر، وتكشف عن حالة طبقة اجتماعية من غير العرب كانت تمتهن عصر الخمور وتعتيقها، والاتجار بها، وبيعها في الحانات المنتشرة في انحاء الجزيرة المختلفة، وتهييء لروَّاد هذه الحانات من فتيان العرب كثيراً من ضروب اللهو والمجون مما يتفق ويلتقي مع ما انتهى الينا من أخبار القيان والغناء في العصر الجاهلي[1].

وليس يعنى «الأعشى» عناية واحدة بهذه الألوان جميعاً، بل هو يعنى ببعضها عناية فائقة تجاوز كل توقع، وينصرف عن بعضها الآخر فلا يكاد يلمُّ به إلا إلماماً يسيراً خاطفاً. وتبدو الخمرة والنساء والضرب في الفلوات أقرب هذه الألوان إلى نفسه وأحبها اليه، فهو لا يكاد يذكر أحدها حتى يقرنه بصاحبيه، وهو لا يملُّ العكوف عليها والتحدث عنها، فكثر دوارنها في مدائحه، وطال القول فيها حتى أصبحت أغراضاً شعرية متمايزة، فاستقلَّ كل منها عن الآخر واتسع، وطال القول فيه أو أسرف في الطول.

لقد كان «الأعشى» مفتوناً بالخمر لا يعدل بها شيئاً، ولا يطيق على فراقها صبراً، فهي حبيبته الفاتنة التي ظل طول العمر يحنُّ اليها ويحلم بها، لا يزيده اللقاء واللذة إلا شوقاً وحنيناً، فكأنها

---

(١) انظر ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي (الباب الأول)، دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨.

مدينة السحر والمرايا.. وحقَّ لمن كان هكذا أن يكون متلافاً فلا يبخل على هذه الحبيبة بشيء، وهكذا كان «الأعشى». ونحن لا نريد أن نتحدث عن علاقة هذا الشاعر بالخمر حديثاً مفصلا فهذه قضية أخرى غير قضيتنا، ولكننا نريد أن نتبين صورة «الخمريَّة» في قصيدة المدح كما تتراءى في ديوانه.

يبدو حديث الخمر في مدائح الأعشى حديثاً مشرقاً زاهياً، تشيع الحياة في أطرافه كلها، ويشفُّ عن صلة عاطفيّة حميمة بين الشاعر وما يتحدث عنه. وهو حديث طويل - أوشك أن أقول دائماً - يشعِّب فيه «الأعشى»، فيصف الخمر نفسها ودنانها وعتقها وتخيُّرها، ويسمي بعض كرومها، ويحدِّد وقت شرابها، ويصور صاحبها ومدى احتفاله ومغالاته بها، ثم يصور شراءها، واقبال الندماء عليها، وأثرها في النفس، ويصور مجالسها المختلفة بكل ما فيها ومن فيها تصويراً حياً دقيقاً، فاذا بعضها حضري مترف وإذا بعضها الآخر أقل ترفاً وتحضراً، ولكن كثيراً منها مملوء بالمجون والخلاعة على نحوٍ قريب مما نعرف من «كهوف الليل» في وقتنا الحاضر... واحسب أن الدكتور شوقي ضيف قد أشاراشارة واضحة إلى هذا المجون وتلك الخلاعة حين رأى أن ذوق «الأعشى» في خمرياته قريب من ذوق الشعراء المجان في العصر العباسي[1]. على أن أجمل ما في خمريات هذا الشاعر على الاطلاق تلك الظاهرة الفنية البديعة: «ظاهرة القص

---

(١) العصر الجاهلي ص ٣٥٧.

والحكاية»، فالأعشى يسرد خمريته ـ في كثير من الأحيان ـ على شكل حكاية صغيرة عذبة، يملؤها بالتفاصيل الدقيقة الحيّة، ويذكر كثيراً من الأوصاف الجسدية والملامح النفسية دون أن يترك طرف الحدث يفلت من بين أصابعه، فهو يتابعه ويصوره باستمرار، وربما ساق هذه الحكاية على صورة حوار متدافع قصير فأوفى على الغاية حسناً وبهاء.

ولا أحسب أنني أردت مما قدَّمت أن أتقدَّم بـ «الأعشى» على «أبي نواس» في فن «الخمرية» صورة ومضموناً، فمثل هذا الزعم لا يصحُّ ولا يستقيم، ولكنني أردت أن أرسم صورة واضحة للخمرية في مدائح الأعشى. وقد يكون من ضروريات هذه الصورة ولوازمها أن ننشد احدى خمريات هذا الشاعر، ثم نحيل على عدد منها في الديوان:

وأبيـــضَ مُختلـــط بـــالكـــرا
مِ لا يَتَغَطّـــى لإنفـــادِهـــا
أَتـــانـــي يـــؤامـــرُنـــي فـــي الشّمـــو
لِ ليـــلاً فقلـــتُ لـــه غَـــادِهـــا
أَرِحْنـــا نبـــاكـــرُ جِـــدَّ الصّبـــو
حِ قبـــلَ النفـــوسِ وحسّـــادِهـــا
فقمنـــا ولمّـــا يَصِـــح ديكنـــا
إلـــى جـــونـــةٍ عنـــدَ حَـــدَّادِهـــا
تَنَخّلَهـــا مـــن بِكـــارِ القطـــاف
أُزيـــرقُ آمـــنُ إكســـادِهـــا

فقلنـــا لـــهُ هــذه هــاتهــا
بــأدمــاءَ فــي حبــلِ مُقتــادِهــا

فقــالَ تــزيــدونــي تسعــةً
وليســتْ بِعــدلٍ لأنــدادِهــا

فقلـــتُ لِمنصَفِنـــا أَعطِـــهِ
فلمّــا رأى حَضْــرَ شُهّــادِهــا

أضـــاءَ مظلّتَـــهُ بــالسِّــرا
جِ والليــلُ غــامــرُ جُــدّادِهــا

دراهِمُنـــا كلُّهــا جيِّـــدٌ
فــلا تَحْبِسَنّـــا بِتنقــادِهــا

فقــامَ فصــبَّ لنــا قهــوةً
تُسَكِّنُنَـــا بعـــدَ إرعــادِهــا

كميتــاً تَكشّــفُ عــن حمــرةٍ
إذا صــرَّحَــتْ بعــد إزبــادِهــا

كحــوصلــةِ الــرألِ فــي دَنِّهــا
إذا صُــوِّبــتْ بعــد إقعــادِهــا

فجــالَ علينــا بــإبــريقــهِ
مخَضَّـــبُ كــفٍّ بفــرصــادِهــا

فبــاتــتْ ركــابٌ بــأكــوارِهــا
لــدينــا وخيــلٌ بــألبــادِهــا

لقــومٍ فكــانــوا هــم المنفــديــن
شـــرابَهـــمُ قبــلَ إنفــادِهـــا
فـــرحنـــا تُنعِّمنـــا نشـــوةً
تجــور بنــا بعــدّ إقصــادِهــا[1]

ولم تكن فتنة «الأعشى» بالنساء دون فتنته بالخمرة، ولا حظُّه منهن دون حظِّه منها، يقول «ابن سلام»: «وكان من الشعراء من يتألّه في جاهليته، ويتعفّف في شعره، ولا يستهتر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان يبغي على نفسه ويتعهّر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى».

ونحن لن نتحدث هنا عن غزل «الأعشى» جميعاً، ولكننا

---

(١) الديوان (ق: ٨)، وانظر (ق: ٣٣، الأبيات: ٢٠ـ ٢٤)، و(ق: ٧٨، الأبيات: ١٤ـ ٢٢) لا يتغطى: لا يتساكر إذا نفدت الخمرة لئلا يشتري. يؤامرني: يشاورني. الشمول: الخمرة. غادها: انطلق اليها. الصبوح: خمر الصباح. الجد: العجلة. جونة: يريد خابية الخمر المطلية بالقار. حدادها: صاحبها الذي يحد الناس عنها أي يذودهم. تنخلها: تخيرها. بكار القطاف: أوله. ازيرق: الخمار، جعله أزرق لأنه علج وليس عربياً. آمن اكسادها: امن أنها لن تكسد لجودتها. أدماء: ناقة. المنصف: الخادم. الشهاد: الدراهم. مظلته: خباؤه. الجداد: الهدب الذي يبقى في أسفل النسيج. تنقاد الدراهم: تمييزها ومعرفة رديئها من جيدها. كميت: حمراء تضرب إلى السواد. صرحت: ذهب زبدها. الرأل: ولد النعام، يريد أنها تناقصت لطول مكثها في الدن. صوبت: صبت. اقعادها: طول بقائها في الدن. الفرصاد: التوت الأحمر، شبه لون الخمر به. الأكوار: الرحال. الألباد: ج لبد وهو الصوف المتلبد الذي جعل على ظهر الفرس تحت السرج، يريد أنهم لم يضعوا من على رواحلهم رجالها وألبادها، فظلت مستعدة للرحيل. انفدوا شرابهم: أتوا عليه كله، يريد أنهم قد انفدوا خمر الخمار وهم مالكون لرشدهم لم تنفد عقولهم. تجور بنا بعد اقصادها: تميل بهم عن القصد بعد أن أصابت منهم مقتلا.

سنقصر الحديث على تلك المغامرات النسائية التي ساقها في مدائحه، فهي ـ وحدها ـ التي تهمنا في هذا الموطن. فاذا أردنا أن نجلو صورتها بعض الجلاء قلنا: إنها ضرب من الغزل الماجن الخليع، يفيض بالشهوة العارمة المجنونة، ثم لا يفرِّق في اللذة بين محرَّم ومباح، فبعض صواحب الأعشى، في هذه المغامرات، نساء متزوجات، وبعضهن بغايا. وهو لا يتحدث في هذه المغامرات عن المرأة وحدها، بل يتحدث عن زوجها في بعض الأحيان أيضاً، ويصفه وصفاً نفسياً واسعاً، فيصوِّره وقد ثارت في نفسه الظنون، ورابه من أمر زوجه ما يريب، فاشتد به الحذر، وغاله الجزع، وقتلته الغيرة القاتلة، ففارق الناس في غير مودة أو رضى، وخشي منهم القرب وجانب الاختلاط، فهو لا يثق بأحد ولا يبقي على صديق. فاذا رحل الحي أمر عبديه أن يتقدماه مسرعين، وأن يغضّا من الطرف أو يقصراه. إنه الإيمان المدخول، والريبة القاسية، ولحظة الضعف المدمِّرة التي تفتك بالمرء كالوباء أو الطاعون. ولم يقف «الأعشى» عند هذا الحد، بل راح يسخر من هذا الزوج سخرية مُرَّةً لاذعة، ويكشف عن خبرة واسعة بنفسية الأنثى، فماذا تنفع الغيرة أو يجدي الحذر إذا أرادت المرأة أن تخون؟ هل يطير بها؟ وما الذي يمنعها أن تزهد فيه وتتحول عنه؟[1].

وكما تصور هذه المغامرات الزوج الغيور التعس، تصور نفسية

---

(١) الديوان (ق: ١٢).

الأنثى، وتنعت محاسنها، ويتفقّد الأعشى بعينيه الجائعتين مفاتنها عضواً عضواً، فكأن نظراته السهام تريد أن تنفذ فيما تحدِّق فيه. ويسوق الأعشى هذه المغامرات في قالب قصصي بديع فيقرِّبها من الواقع، أو يزيدها منه قرباً، وتبدو أشبه بالحكايات البسيطة، أو الطرائف التي يقصُّها الشباب فيما بينهم في ساعات لهوهم وفراغهم، وَتُعْنى هذه الحكايات «بالوصف والتصوير» أكثر مما تعنى «بالحدث»، فالحدث بسيط قصير يعرفه السامع، ولكن التصوير هو الذي يمنح هذا الحدث حرارة الحياة وتدفّقها. ومما لا ريب فيه أن هذه المغامرات صورة أخرى من مغامرات «امرىء القيس»، فكلتاهما من هذا الغزل المادي المكشوف الذي لا يتوقّر فيه صاحبه بل يمجن ويتعهر، ويصطنع الحكاية البسيطة المصورة أسلوباً للتعبير عما هو فيه. ولست أشك في أن الأعشى كان يقتفي أثر استاذه امرىء القيس في هذه المغامرات، ولكنه تفوَّق عليه في هذا التصوير النفسي الواسع، ولعله كان أكثر منه تدقيقاً وتفصيلا أيضاً. ولئن جعلنا الأعشى في خمرياته قريباً من ذوق المجان في العصر العباسي، لنجعلنّه في مغامراته النسائية طليعة لهم أو أشد قرباً منهم، فليس في غزلهم من الخلاعة والمجون - اذا استثنينا الغزل بالمذكر - ما يفوق كثيراً ما نراه في غزله.

ونحن لن نقف على هذه المغامرات واحدة بعد أخرى، ولكننا سنكتفي باثنتين منها يصور في الأولى دبيبه إلى إحدى النساء المتزوجات، ويصف في الأخرى سعيه إلى بغيٍّ ينازعها اللهو والفجور، يقول في الأولى:

قـد بـتُّ رائـدَهَـا، وشـاةِ مُحـاذِر
حـذراً يُقِـلُّ بعينـهِ أَغفـالَهَـا
فظللـتُ أَرعـاهـا وظـلَّ يَحـوطُهـا
حتـى دنـوتُ إذا الظـلامُ دنـا لَهـا
فـرميـتُ غَفلـةَ عينـهِ عـن شـاتـهِ
فـأَصبـتُ حَبّـةَ قلبِهـا وطحـالهَـا
حَفِـظَ النهـارَ وبـاتَ عنها غـافـلا
فَخَلَتْ لصاحبِ لذَّةٍ وخَلا لهَا[1]

ويقول في الأخرى:

وقبلـكِ سـاعيـتُ فـي رَبـرَبٍ
إذا نـامَ سـامـرُ رُقّـابهـا
تُنـازعنـي إذ خلـتْ بُـرْدَهـا
مُفضّلـةً غيـرَ جلبـابِهـا
فلمّـا التقينـا علـى بـابهـا
ومـدَّتْ إلـيَّ بـاسبـابِهـا
بـذلنْـا لهـا حكمهـا عنـدَنـا
وجـادَتْ بحكمـي لألهـى بهـا
فطـوراً تكـونُ مهـاداً لنـا
وطـوراً نكـون فيُعلـى بهـا

(١) الديوان (ق: ٣). الشاة: كناية عن المرأة. محاذر: شديد الحذر، وهو زوجها.

علـى كـلّ حـالٍ لهـا حـالـةٌ

وكـلُّ الأَجـاريِّ يُجـرى بهـا[1]

ولا يكاد «الأعشى» يفرغ من تصوير دبيبه إلى النساء، واختلافه إلى بيوت الريبة، ومن حديثه عن الخمر ومجالسها، حتى يصل ما فرغ منه بلون جديد من المغامرة، هو الضرب في الفلوات وركوب الأهوال في الصحراء، يظهر به طرفاً آخر من التفتي وجلادة القلب، فكأنه مصرٌّ على أن ينتزع منا اعترافاً بصدق هذه الصورة التي يرسمها لنفسه، صورة الفتى أو الفارس. وهو ـ عادة ـ يصور هذه الصحراء التي يتباهى باعتسافها ويفتخر صورة قصيرة تنطق بالرعب والهلع:

وبلـدةٍ يـرهـبُ الجَـوّابُ دُلجتهـا

حتـى تـراه عليهـا يبتغـي الشّيعـا

لا يسمـعُ المـرءُ فيهـا مـا يـؤنّسُـهُ

بـالليـلِ إلا نئيـمَ البـومِ والضّـوعـا

كلّفْـتُ مجهـولهـا نفسـي وشـايَعَني

همّـي عليهـا إذا مـا آلهُـا لمعـا[2]

---

(١) المصدر السابق: (ق: ٢٢). المساعاة: الفجور. الربرب: قطيع من بقر الوحش شبه النساء به. مفضّلة: من التفضل وهو أن تلبس الجارية ثوباً رقيقاً كقميص النوم وانما تلبسه في خلوتها. غير جلبابها: أي لا تلبس غيره مباشراً لجسهما. الأسباب: الحبال. حكمها: شروطها. المهاد: الفراش والأرض. الأجاري: ج أجريا وهي الطريقة التي يجرى عليها.

(٢) الديوان (ق: ١٣). الجواب: المسافر الكثير الجولان في الصحراء. الدلجة: السير آخر الليل. الشيع: الأنصار، وهي جمع شيعة. الضوع: أحد طير الليل. النئيم: الصوت.

وكثيراً ما ينحرف الأعشى بهذا اللون من التفّتي إلى قصة من قصص حيوان الصحراء، أو إلى المدوح، أو اليهما معاً، على نحو ما سنرى في حديثنا عن الرحلة، ولذا فنحن سنكتفي بهذا القدر من حديث الصحراء الآن، لئلا نضطر إلى التكرار.

وقد يصحُّ بعد هذا التفصيل والتدقيق أن نردَّ طرف الحديث إلى أوله فنقول:

لقد نهض «الأعشى» بمقدمة قصيدة المدح نهضة رائعة، فامتدَّ بها ووسّع من أطرافها، وأسرف في ذلك وغالى. وحمل إلى هذه المقدمة صوراً جديدة لم تكن تعرفها كمقدمة الشيب والشباب، ومقدمة الطيف. وهجر بعض صورها المألوفة كمقدمة الظعائن، وانصرف عن بعض صورها الأخرى انصرافاً واسعاً أو حوَّر فيها تحويراً شديداً فجعلها مدخلا إلى سواها على نحو ما صنع بمقدمة الأطلال. ومدَّ في طاقة ضرب آخر من المقدمات فاتسع وامتدَّ كالمقدمة الغزلية. ثم نقل إلى هذه المقدمات الواناً زاهية متوهجة من ألوان الفتوة والمغامرة، وجعل من هذه الألوان اغراضاً شعرية بارزة. وجنح إلى القص والحكاية في طائفة واسعة من هذه المقدمات. ويجدر بنا أن نسجل هنا ـ وهذا أمر شديد الأهمية ـ أن الأعشى هو الذي أمد مقدمة قصيدة المدح ورصّعها بكل هذه الألوان الحضرية المتلألئة من خمرة ومغامرات نسائية وسواها، وما استتبعته هذه الألوان من رقّة ظاهرة ولين واضح في كثير من الألفاظ والتراكيب، ومن تشبيهات حضرية، بل ومن قدر كبير من الحيوية والتدفق في الموسيقا أيضاً، وهو الذي خلّص هذه

المقدمة من بعض الألوان البدوية كالظعائن والأطلال. وبايجاز نقول: لقد أصابت مقدمة قصيدة المدح على يدي الأعشى حظوظاً واسعة من التقدم والازدهار، فتطورت وتحضّرت واكتمل بناؤها واستقر.

وإذا كانت الموضوعات البدوية كالاطلال والظعائن هي التي تنتشر انتشاراً واسعاً في صدور مدائح الشعراء السابقين ـ وخاصة مدائح زهير ـ فان الموضوعات الحضرية البرّاقة هي التي تتوهج في صدور مدائح الأعشى.

لقد ضاقت بنا سبل القول واتسعت غير مرة، وانعطفت واستقامت غير مرة أيضاً ونحن نتحدث عن مقدمة قصيدة المدح، ولكننا كُنّا نحاذر دوماً أن نجور أو نعدل عن القصد. فاذا فرغنا من هذه المقدمة وقد اشتجر الحديث فيها حينا وتفرّق حيناً آخر، فقد صرنا إلى تقليد شعري آخر من تقاليد هذه القصيدة لا يقلُّ عن سابقه ـ إن لم يكن يفوقه ـ خطراً واشتجارا، هو تقليد «الرحلة».

والحديث عن «الرحلة» في القصيدة الجاهلية عامة وفي قصيدة المدح أيضاً، هو الحديث عن المنطقة الأرجوانية في هذه القصيدة. فهي منطقة مصبوغة بالدم، محفوفة بالمخاطر، يسكنها الموت والولادة معاً، وتظلّلُها الحراب والسيوف، وفيها ينام المغامر الجريء واحدى عينيه مفتوحة كأنه ذئب الصحراء الجريح. ويصور الشعراء في هذه المنطقة القانية مواقفهم من الحياة، ويعبرون عن آرائهم ومعتقداتهم تعبيراً دقيقاً صارماً من وراء بعض القصص الرمزية. وارجو ألا نستكثر كلمة «الرمز» عليهم. وليس يسخر هؤلاء الشعراء من شيء سخريتهم من فكرة

«الحياد» فهم يعرفون انها فكرة خادعة مضللة، ويشهد لهم بذلك كل ما حولهم ومن حولهم، وهم لذلك لا يفرِّقون بين مفهوم «القوة» ومفهوم «الحق». فكل ما نالته يد القوي هو حق له، ومن هنا آمنوا بان «الصراع» هو جوهر الحياة فليست تستقيم إلا به.

وأخشى أن أكون بدأت من حيث يجب أن أنتهي، فقد وقفت على هذه الرحلة في القصيدة الجاهلية عامة وحاولت تفسيرها في بحث سابق أشرت إليه غير مرة[1]، ولست أودُّ تكرار ما قلته هناك، فلندع الآن جانباً ما نحن فيه من التفسير والتأويل، ولنتحدث عن صورة هذه الرحلة كما تتراءى في قصيدة المدح الجاهلية.

لا يكاد الشعراء يفرغون من صدور قصائدهم ـ أو مقدماتهم ـ التي بكوا فيها على الديار أو وصفوا الظعن أو تغزلوا أو توجّعوا من الدهر أو.، حتى تتفرَّق بهم السبل والشعاب، كلهم يريد أن يتحول إلى «الرحيل». ولم يكن هذا التحول سهلا ولا هيناً، ولكن الشعراء توسلت إليه بالحزن والحب والفرار من الديار المهجورة، واللحاق بالاحباب الراحلين، والضيق بالدهر، والرغبة في رؤية الممدوح. أو لنقل: إن هؤلاء الشعراء جهدوا وسعهم في اقامة جسر قصير جداً ـ يسميه النقاد طريقة التخلص ـ بين المقدمة والرحلة. فاذا استقام لهم ذلك طووا ما كانوا فيه من أمر، وعلوا ظهور نياقهم يقطعون بها هذه البحار الشاسعة من الرمال، ثم التفتوا إلى هذه الإبل ينعتونها نعتاً واسعاً أو يسيراً،

---

(١) انظر الرحلة في القصيدة الجاهلية: الباب الثاني.

وإلى ما تطويه من أرض، أو تمرُّ به من مياه، أو يصادفها من آل ومخاوف، يصفون طرفاً منه أو أطرافاً. وما إن يفرغ أحدهم من القول في ناقته حتى يهرع ـ في كثير من الأحيان ـ إلى تشبيهها ببعض حيوان الصحراء من ثور أو بقرة أو حمار أو ظليم، ثم ينسى هذه الناقة نسياناً كاملا، ويأخذ في الحديث عن المشبه به، ثم يطول به الحديث وينعطف ويستقيم، وهو يتتبّع وبدقّق ويصف ويحكي، فإذا تهيأ له ما أراد واستقام، لوى عنقه إلى الوراء قليلا، ثم زعم أن هذا الحيوان شبيه ناقته. ولست أحسب أن أحداً يجادل في أن هذا الزعم باطل محض، فليس الغرض من هذا التشبيه ـ الذي امتد وطال واتسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلة بذاتها ـ توضيح المشبه، ولكنه غرض في حدِّ ذاته يقصد إليه الشعراء قصداً، ثم يصطنعون لذلك الأسباب والحيل، والناقة هي دائماً ذريعتهم في ذلك، فليست ترد قصص الحيوان في القصيدة الجاهلية ـ خلا قصيده الرثاء ـ بمنأى عنها.

ونفهم مما تقدم أن حديث «الرحلة» ينطوي على أمور ثلاثة هي: وصف الناقة، ووصف الصحراء، وقصص الحيوان الوحشي. وإذا كان وصف الناقة وتصوير الصحراء أمرين واضحين لا يحتاجان إلى طرف من القول نوطِّىء به للحديث عنهما فان قصص حيوان الصحراء تبدو محتاجة إلى هذه التوطئة. وقبل أن نفصِّل فيها القول بعض التفصيل أحب أن أؤكد أن الشاعر الجاهلي لم يعرف القصة في الشعر كما نعرفها اليوم، أو دون ذلك قليلا، وأننا لا نريد أن نحكم على هذه الحكايات

البسيطة التي قصّها الشعراء في أغزالهم ورحلاتهم باحكامنا ومعاييرنا الفنية المعاصرة، وجلُّ ما نقوى على ظنه أن هؤلاء الشعراء عرفوا ضرباً من القص لا يبلغ أن يزيد كثيراً على سرد الأحداث، ووصف الطبيعة وصفاً مقتضباً، ورسم الشخصيات وتصوير نفسياتها تصويراً يسيراً يجتزىء باللمحة والوقفة العجول عن التدقيق والتعمق والاتساع.

فاذا فرغنا من هذه الملاحظة استطعنا أن نحكي ـ بايجاز ـ قصص هذه الحيوانات واحدة بعد أخرى، كما حفظتها لنا القصيدة الجاهلية ـ باستثناء قصيدة الرثاء ـ في أتمِّ صورها.

تبدأ قصة «الثور الوحشي»في الشتاء القارس وجوِّه المظلم، فنرى الثور وحيداً يهدِّده الطقس وريح الصحراء العاتية، ثم يجيء الليل ثقيلا مُمِضّاً، فيفزع إلى أصل ارطاة ينشد في ظلِّها الحماية من قوى الطبيعة، ويمضي الليل بأنوائه وريحه وظلمته، ثم يتنفس الصبح وتشرق الشمس، فيخرج الثور باحثاً عن الدفء يكشف به عن نفسه الضرَّ، ويدفع كربة الليل، ولكن القدر يحجز بينه وبين ما يريد، فتدهمه كلاب الصيد، ثم لا يرى مفرّاً من القتال، فينفض ما بنفسه من الذعر، ويقبل عليها يسدِّد لها الضربات، فيلقى بعضها مصرعه، ويلوذ بعضها الآخر بالفرار، فتنجلي الغمرة عنه، ويشرق وجهه بالنصر، ويلوح عن بعد كأنه قبس من نار.

وحكى لنا الشعراء قصة هذه «البقرة الوحشية» التي شبهوا بها نياقهم، فزعموا أن وحشاً ناحلا دقَّ شخصه من شدة الجوع،

عرض لها وهي ترعى بولدها أرضاً طيبة، فأخذ يخادعها حتى خدعها، فغفلت عنه - وكانت تخشى عليه الوحوش والصياد، فلا تبعد فيخفى عنها، بل تغدو وتروح قريبه منه، عالقة القلب به، مشدودة البصر إليه -، ثم انقضت ساعة من الوقت، فامتلأ ضرعها باللبن، وعادت إليه ترضعه - لو أنه حي يرضع - فلم تجده، أو وجدت اقطاعاً ممزقة من جلده لطّخها الدم، فغالها الجزع، وراحت تشمُّ هذه الدفع المتفرقة من دمه بلهفة حائرة وحب كبير، وانصرفت موجعة ثكلى تمزِّقها مرارة الفقد. ثم يدهمها الليل، وتحصبها الريح بالمطر، فتلجأ إلى إحدى شجر الأرطى تكنس لها في أصلها مبيتاً، وتحتمي بها، فينهار ما رفعته من رمل، وتلمُّ بها ذكر وخطوب، فاذا اسلمها ليلها الساهر الحزين إلى الصباح، بكرت تبحث عن الدفء - أو عن ابنها - فلقيتها كلاب الصيد الضارية، وربما صيادون ذوو نبل وكلاب، وكان مالا يكون منه بدٌّ: وقت عصيب وقتال صعب، والنتيجة - هي هي - تفوت النبل، وتهزم الكلاب، وتنتهي القصة.

وتبدأ قصة «حمار الوحش» في موسم الربيع حين تعشب السهول والأودية، وتتفجر الأرض عيوناً، ويتلفّع جسد الفاتنة الشابة - الصحراء - بمعطف بديع من الخضرة الندية، فترى الحمار في قطيع من الأتن - أو مع واحدة - يرعى وادياً ممرعاً، وقد أمكنه الرعي واتسع له المرعى، فألف ناعم العيش ورغد الحياة، يجتزىء مع صواحبه - أو صاحبته - بالرطب عن الماء، وليس يكدِّر هذا الحمار في هذه المرحلة من القصة إلا ما يكون

من مغالبة الحمر له على هذه الأتن، وذوده عنها، ودفعه سواه من الذكور حتى من أولادها، أو ما يكون من معاسرتها له، ولكنها معاسرة تمتد إلى حين، ثم تنزل على أمره وتصير إلى الحسنى. فاذا تصرَّم الربيع، ونشّت الغدران، وصوَّح العشب، وضنَّت الأرض بما تجود، بدأ البحث عن الماء، وصعد الحمار شرفاً من الوادي يقلِّب أمره على وجوهه، ويتذكر مواطن المياه، ثم يحزم الذي هو فيه على الرحيل، ويمضي سحابة نهاره فوق ذلك النشز، ينتظر جناح الليل الذي ضربه موعداً للسفر. فاذا أَزف الوقت صاح بتلك الأتن صخباً مختالاً، ودفعها أمامه على رضى وكره، وعسر ويسر، فمضت تسعى بين يديه لا تستطيع الخروج عن ذلك، ولا تدري للتحول سبباً أو للرحيل مقصداً كأنما ضرب الغباء على قلوبها حاجزاً وستاراً، فاذا بلغت الماء شربت منه، أوهمّت، ثم كان الخطر، واستبدَّ الجزع بالنفوس فعلاها الذعر، وصاح بها صائح الموت، فانعطفت تطلب النجاة في كل صوب ووجه، تشدُّ في عدوها وتجور ثم لا تقتصد أولا تريد أن تقتصد. إنه الصياد في قترته يتربّص بها، ويمنّي نفسه بصيد ثمين يسرُّ به عرسه وأولاده، ويدخل في قلوبهم البهجة، وينشر على وجوههم الحبور. ينتظر هذا الصياد ـ وقد كمن في برأته وراش سهامه ـ الحمر حتى تنصرف إلى عب الماء فتشغل بالشرب عن كل شيء حتى الحذر، وتبدو منها المقاتل، فيتخيّر سهماً من كنانته، ثم يقذف به بعض الحمر، والنتيجة ـ هي هي ـ لا تتغير: يخطىء السهم الحيوان ويمرُّ قريباً منه، فتجفل الحمر

وتلوذ بالفرار، حتى ينالها الأمن وتعلوها السكينة، فيقف الحمار على رابية يتنفس ريح الحرية، ثم يرسل صوته معشِّراً فرحاً وابتهاجاً معلناً عودة الأمور إلى مجاريها كأن شيئاً لم يكن. أما الصياد فيعضُّ ابهامه ندماً وحسرة، ويلهِّف أمه، ثم يحمل سوء طالعه إلى زوجه وأولاده ـ وقد طال بهم الصبر وعرفوا من كفيلهم صدق ما عوَّدهم، ووعدهم به، فأنسوا إلى الوعد واطمأنوا ـ فتزداد حالهم سوءاً على سوء ومكروها فوق مكروه.

ويصور الشعراء «الظليم ونعامته» ـ أو احدهما ـ في مكان خصب، فاذا انقضى النهار ودخل عليهما المساء ـ أو هم بالدخول ـ خافا أن يبيتا بالعراء، ثم تذكرا بيضهما ـ أو افراخهما الصغار، أو الأفراخ والبيض معاً ـ، وملأت جوانحهما عواطف الأبوة والأمومة، فجرت وجرى، تفوته طوراً وطوراً يفوتها، فاذا بلغا مأمنهما جثمت على بيضها، ونشرت جناحيها، أو جثم هو على هذا البيض، ونشر جناحيه، ثم كان بينهما ما يكون بين الزوجين من الودّ والتراحم.

هذه هي قصص حيوان الصحراء في أتمِّ صورها كما حفظتها لنا القصيدة الجاهلية عامة ـ استثني منها قصيدة الرثاء ـ، وقد يعترض أحد فيقول: نحن نتحدث عن قصيدة المدح في الجاهلية فما لنا ولحديث القصيدة الجاهلية عامة؟. ولم لا نتحدث عن هذه القصص في قصيدة المدح وحدها؟ وهو اعتراض وجيه ودقيق حقاً، بل هو أشبه باعتراضات أولئك الذين يعرفون جيداً كيف يبنون بحوثهم بناء منهجياً محكماً دقيقاً. ولكننا ـ على الرغم

من ذلك كله ـ رغبنا عن هذا الاعتراض، وآثرنا أن نتحدث عن هذه القصص في القصيدة الجاهلية عامة لسببين معاً:

أولاً، نحن نعرف ـ كما بيّنا سابقاً ـ أن قصيدة المدح في هذه المرحلة، مرحلة التأصيل، قد استعارت معظم تقاليدها الأساسية الكبرى من القصيدة الجاهلية. وكانت «الرحلة» ـ بما فيها من قصص حيوان الصحراء ـ من هذه التقاليد المستعارة، وإذاً ليس يضيرنا ـ ان لم يكن ضرورة منهجية ـ أن ننظر في أصول هذا التقليد، ونقف على الفروق الدقيقة بين صورته الأصلية ـ في القصيدة الجاهلية عامة ـ وصورته الجديدة ـ في قصيدة المدح ـ.

وثانياً، نحن نجد حين نتتبع هذه القصص في «قصيدة المدح» أن «قصة الثور الوحشي» وقصة «البقرة الوحشية» في هذه القصيدة لا تختلفان أي اختلاف عنهما في القصيدة الجاهلية عامة. أما قصة «حمار الوحش» فتختلف نهايتها في «قصيدة المدح» عن نهايتها في القصائد الأخرى، فنحن نجد الشعراء يقفون بهذه القصة في قصائد المدح قبل نهايتها المعهودة، فتختفي منها شخصية «الصياد» اختفاء كاملاً، وان كان بعضهم يشير إليه بصورة غير مباشرة حين يصور خوف الحمر. وتوشك قصة «الظليم» ـ اذا استثنينا رائعة «علقمة الفحل» الميميّة، ومفضلية «ثعلبة بن صعير المازني» الرائية ـ أن تكون واحدة أو كالواحدة في قصيدة المدح وفي سواها، فليس يحتفل بها الشعراء، ولا يكادون يعنون بها عناية تذكر، وهي لذلك تأتي ـ مهما اختلفت مواطنها ـ على صورة حكاية قصيرة جداً، خالية من المواقف الدرامية حتى يبدو

ادخالها في طائفة القصص تجوزاً كبيراً. وهي في قصيدة المدح - إذا أردنا الدقة في التعبير - تشبيه امتدَّ امتداداً يسيراً.

فاذا عدنا نتحدث عن «الرحلة» في مدائح شعراء هذه المرحلة وجدنا أن الشعراء الذين لم يقدموا لمدائحهم بمقدمات كأمية بن أبي الصلت، وقيس بن الخطيم وسواهما، قد مضوا على سنتهم فلم يرحلوا في هذه المدائح أيضاً، وإذ استثنينا «أمية بن أبي الصلت» الذي لم يصل الينا شعره كاملا، لا يبقى أحد معروف بالمدح من هؤلاء الشعراء، وجل ما قالوه أبيات يسيرة لا تضاهي قصائد المدح عند الشعراء الآخرين كزهير والأعشى والنابغة. ونحن حين نتحدث عن الرحلة في قصيدة المدح الجاهلية فانما نتحدث عنها عند هؤلاء الشعراء الكبار أولاً، فكيف تبدو هذه الرحلة في مدائحهم يا ترى؟

لن نضيف جديداً إذا قلنا: إنه ليس فرضاً عيناً على الشعراء حين يرحلون في مدائحهم أن يقفوا بمعالم هذه الرحلة جميعاً، فينعتوا الناقة ويصفوا الصحراء ويخرجوا إلى قصة أو أكثر من قصص حيوان الصحراء، فقد يقفون ببعض هذه المعالم دون بعض، وقد يخرجون إلى أكثر من قصة من قصص الحيوان في القصيدة الواحدة، وقد يقفون بهذه القصة - أو القصص - قبل نهايتها المألوفة. وقد يعزفون عن «الرحيل»، وينصرفون إلى سواه في بعض المدائح أيضاً.

ويحرص «بشر بن أبي خازم» على الرحيل في مدائحه حرصاً شديداً، فتنتشر «الرحلة» في هذه المدائح جميعاً، وتبدو ركناً

أساسياً من أركانها، ولكنه ـ غالباً ـ لا يطيل فها، ولا تكاد تحظى الصحراء بشيء ـ أي شيء ـ من اهتمامه، فهو شديد الانصراف عنها، فاذا ذكرها فانما يذكرها ذكراً سريعاً خاطفاً[1]. وتختلف صورة «الناقة» من قصيدة إلى أخرى، فقد تنكمش وتضيق حتى توشك أن تتوارى ـ وهذا هو الغالب ـ، وقد تمتدّ وتتسع وتمتلىء بالملامح الدقيقة، والصور البديعة، وتغمرها الأضواء حتى تسطع وتتوهج، فيتقدم «بشر» حتى يكون في الطليعة من وصّاف الإبل:

كأنَّ على أَنسائها عِذقَ خصبةٍ
تَدلّى من الكافورِ غيرَ مُكَمَّمِ
تطيفُ به طوراً وطوراً تَلِطُّهُ
على فرجٍ محرومِ الشرابِ مُصرَّمِ
تَشُبُّ إذا ما أَدلجَ القومُ نيرةً
بأخفافِها من كلِّ أَمعزَ مُظلمِ
وتأوي إلى صلبٍ كأن ضلوعَهُ
قرونٌ وعُولٍ في شريعةِ مأْزمِ
تلاقَتْ على بردِ الصقيعِ جِباهُها
بعوجٍ كأمثال العريشِ المُدمَّمِ
لها عَجُزٌ كالبابِ شُدَّ رِتاجُهُ
وَمُسْتتلعٌ بالكورِ ضخمُ المكدَّمِ

(١) الديوان (ق: ٤٦).

وأَتلــعُ نَهّــاضٌ إذا مــا تــزيّــدَتْ
يـزاعُ بمجـدولٍ مـن الصِّـرفِ مـؤدمِ
كـــأَنَّ بـــذفـــراهـــا. . . . . [1]

ويخرج «بشر» إلى ثلاث من قصص حيوان الصحراء هي: قصة «الثور الوحشي»، وقصة «حمار الوحش» وقصة «الظليم». وهو لا يعنى بها جميعاً عناية واحدة، ولا يتكلف لها تكلفاً واحداً، بل يقسم فنه بينها قسمة جائرة، فيقف على طرف يسير من قصة «الظليم»: يصفه وصفاً حسياً موجزاً، ويصورِّه وهو يباري نعامته، ثم ينصرف عنه[2]. ولا يمضي بقصة «حمار الوحش» إلي نهايتها المرسومة بل يقف بها في مرحلة عابقة بالفرح والحبور، ويبدع في تصوير معاسرة الأتان للحمار، ويجتهد في بناء المشهد وتقريبه، فيصورهما في شوط من العدو، وقد ظهر من ورائهما جحش صغير، ولفّهما غبار كأنه دخان شجر «التنضب» ـ على حد تصويره البديع ـ:

فتصــكُّ محجَــرَهُ إذا مــا استــافهَــا
وجبينَـــهُ بحـــوافـــرٍ لـــم تُنْكَـــبِ
وتشـــجُّ بـــالعَيـــرِ الفـــلاةَ كـــأنهـــا
فتخـــاءُ كـــاســـرةٌ هَـــوَتْ مـــن مـرقـــبِ

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٠)، وانظر (ق: ٢٩).
(٢) المصدر السابق (ق: ٣١).

والعيـرُ يُـرهقُهـا الخَبـارَ وجحشُهـا
ينقضُّ خلفَهما انقضاضَ الكوكبِ
فعـلاهمـا سَبـطٌ كـأَن ضبـابَـهُ
بجنـوبِ صـاراتٍ دواخـنُ تَنْضُـبِ
فتجـاريـا شـأواً بطئيـاً مِيلـهُ
هيهاتَ شأوُهما وشأوُ التولَبِ[1]

وتبدو قصة «الثور الوحشي» أكمل هذه القصص، وأوسعها تفصيلا، فهو يسلك بها سبيلها التي نهجتها الشعراء وعبّدتها، لا يحيد عنها يمنة أو يسرة، حتى يفضي به المسير إلى نهايتها المعهودة، فيكون القتال والعراك، ثم يكون قدر الكلاب الذي لا مهرب منه ـ الهزيمة ـ، ويكتب الشاعر لثوره الظفر. ويطيل «بشر» في وصف كلاب الصيد وصفاً حسياً بعض الاطالة، ويصور نفسية «الثور» تصويراً يسيراً[2].

ويعزف «النابغة» عن الرحيل في مدائحه عزوفاً شديداً، فاذا ألـمَّ به ـ ونادراً ما يلمُّ ـ فهو المام خاطف كالبرق[3]. وقد رأيناه سابقاً ينصرف عن «الظعائن» انصرافاً كاملا، فهل نعدُّ هذا نفوراً من التقاليد الشعرية البدوية؟ واذا كان الأمر كذلك فلم انتشرت «المقدمة الطللية» ـ وهي لون بدوي عريق ـ في مدائحه

(١) الديوان (ق: ٧).
(٢) المصدر السابق (ق: ١٢).
(٣) مختار الشعر الجاهلي. الجزء الأول (ق: ٢٨).

واعتذارياته؟ وهل تَحَضَّرَ «النابغة» إلى هذا الحد حقاً، أو أنه كان يرى هذه الألوان البدوية لا تليق كثيراً ببلاط الغساسنة المتحضرين؟ لقد اصاب «النابغة» قسطاً وافراً من التحضر دون شك، ويظهر هذا في أرجاء واسعة من قصائده، وليس يبعد إذاً أن يكون نأى بنفسه عن هذه الموضوعات البدوية عزوفاً صادقاً منه حيناً، ورغبة منه في مراعاة أذواق الغساسنة المتحضرين حيناً آخر، وانشغالا بعيداً بقضايا قبيلته جعله يصرف همّه إلى تجويد المدح والاعتذار دون غيرهما حيناً ثالثاً.

ويسلك «زهير» سبيلا وسطاً بين «النابغة» و«بشر»، فيرحل في كثير من مدائحه، ويضرب عن الرحيل في بعض منها، ولكنه يطيل، غالباً، في حديث هذا الرحيل، وربما أسرف فيه على خلاف «بشر»[1]. وهو لا يكترث بوصف الصحراء فتوشك صورتها أن تغيب لولا ما يتراءى منها في أثناء قصص الحيوان. ولا يعنى عناية واحدة بالناقة، فقد تتوارى صورتها أو تغيب ـ وهذا هو الغالب ـ، وقد تبدو أسعد حظاً من الصحراء فتشخص صورتها وتبرز[2]. ويخرج «زهير» إلى قصص الحيوان جميعاً في مدائحه، وربما خرج إلى أكثر من قصة واحدة في القصيدة الواحدة[3]، وإذا استثنينا قصة «الظليم» التي لا تعدو أن تكون مشهداً ضيقاً قصيراً، أو بالغ الضيق والقصر، فان القصص

---

(١) الديوان (ق ص: ٢١٩، ٢٣٣، ٢٦٨).
(٢) المصدر السابق (ق ص: ٢١٩، ٣٤٦).
(٣) المصدر السابق (ق ص: ٢٦٨).

الأخرى تبدو واسعة ممتدة، فهو يقص علينا حكاية «البقرة الوحشية»، فيقف على احداثها جميعاً لا يكاد يغادر صغيرة ولا كبيرة، ويصورها تصويراً حسياً واسعاً، ويتقدم خطوة أخرى فيصفها وصفاً نفسياً طيباً فيه الغفلة والخشية والذعر، وتقليب الأمر على وجوهه، وهو يروعنا حقاً بتصويره البديع، وقصّه الدقيق المتدفق:

طباها ضحاءٌ أو خلاءٌ فخالفَتْ
إليهِ السباعُ في كناسٍ ومرقَدِ

أَضاعَتْ فلم تُغْفَرْ لها غَفَلاتُها
فلاقَتْ بياناً عندَ آخر معهد

دماً عندَ شِلوٍ تحجلُ الطيرُ حولَهُ
وبِضعَ لحامٍ في إهابٍ مُقدَّدِ

فجالَتْ على وَحشيِّها وكأنّها
مسربلة في رازقيٍّ معضّدِ

وتنفضُ عنها غَيبَ كلِّ خميلةٍ
وتخشى رُماةَ الغَوثِ من كلِّ مَرصدِ

ولم تدرِ وشكَ البينِ حتى رأتهمُ
وقد قعدوا أَنفاقهَا كل مَقْعَدِ

وثاروا بها من جانبيها كليهما
وجالَتْ وإنْ يُجْشِمْنَها الشدَّ تَجْهَدِ

تبـدُّ الألُى يـأْتينهـا مـن ورائهـا
وإنْ تتقـدَّمْهـا السـوابـقُ تُصْطَـدِ

فـأَنقـذَهـا مـن غمـرةِ المـوتِ أنهـا
رأتْ أَنهـا إنْ تنظُـرِ التَّبـلَ تُقْصَـدِ[1]

نجـاءٌ مُجِـدٌّ ليـسَ فيـه وتيـرةٌ
وتـذبيبُهـا عنهـا بـأَسْحَـمَ مِـذودِ

وجـدَّت فـأَلقَـتْ بينهـنَّ وبينهـا
غبـاراً كمـا فـارَتْ دواخـنُ غـرقـدِ

بملتئمـاتٍ كـالخـذاريـف قـوبلـتْ
إلى جوشنٍ خاظي الطريقةِ مُسْندِ

كـأن دمـاءَ المـؤسـداتِ بنحـرهـا
أَطِبَّةُ صِـرفٍ فـي قضيـمٍ مُسَـرَّدِ[2]

ويقص علينا حكاية «الثور الوحشي» قصاً هادئاً متأنياً، فيقف في مطلعها على الديار التي كان الثور يرعاها زمن الشتاء، ثم يمضي بها في نهجها المرسوم حتى يفضي به السير إلى المعركة وما يكون بعدها، وهو في أثناء هذا المسير يصف ويحكي ويقف على شخوص القصة جميعاً، فيرسم صورة دقيقة «لكلاب الصيد» وأخرى سريعة «للصياد» وثالثة «للثور»، ويتكلف لصوره كثيراً

---

(١) في الديوان: إن تنظر النبل، والأبين: إن تنظر التبل.
(٢) الديوان (ق ص: ٢١٩).

من الدقة والتجويد[1] .

وتبدو قصة «حمار الوحش» أضيق من سابقتيها في مدائح «زهير»، على أنه قد مضى بهذه القصة إلى آخر مرحلة عرفتها «قصيدة المدح» في هذا العصر، فاذا الحمار يسير باتانه صوب شريعة الماء، واذا هما يخشيان «الصياد» ـ دون أن يظهر على مسرح الأحداث ـ فينتظران ليلتهما السامرة، ثم يدخل بها شجر «الغرقد»[2] .

ومما لا ريب فيه أن زهيراً يحسن القول في هذه الموضوعات البدوية احساناً بعيداً تسعفه في ذلك معرفة كبيرة بحياة الصحراء، وقدرة فائقة على الوصف والتصوير، وخبرة واسعة بأسرار الفن، وجهد طويل، وأناة صابرة تدرك أن السرعة هي عدوّ الفن الكبير.

ويختلف حديث الرحلة عند «المسيّب» عنه لدى الشعراء الآخرين اختلافاً غير يسير، فهو لا يرحل في مدائحه كثيراً، ولا ينطلق خلف قصص الحيوان، ثم هو يغمض كلتا عينيه عن وصف الصحراء. ولكنه يرفع لناقته نصباً عالياً ويردد النظر فيه مرة بعد أخرى[3] . وأنا لا أقصد إلى هذا الخلاف وحده، فهو أيسر الخلاف وأضيقه، ولكنني أقصد إلى خلاف آخر شديد أرجو ألا نتنازع في أمره طويلا. لقد قلت، فيما مضى، إن الحديث عن الرحلة هو الحديث عن المنطقة الارجوانية في القصيدة الجاهلية،

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٣٣).
(٢) المصدر السابق (ق ص: ٢١٩).
(٣) المفضليات (ق: ١١).

أو المنطقة المصبوغة بالدم، ويبني الشعراء هذه الرحلة ـ وخاصة قصص حيوان الصحراء ـ بناء درامياً واضحاً، ويلحُّ هؤلاء الشعراء على هذه القصص في قصائدهم، مديحاً كانت أو رثاء أو كانت أمراً ثالثاً غير المدح والرثاء[1] . ولكن ثمة طائفة من الشعراء ـ بل طوائف ـ لا ترحل في قصائدها كالشعراء الصعاليك، ومعظم الشعراء الفرسان، وشعراء قبيلة «هذيل» وسواهم. ولكن شعراء قبيلة «هذيل» يبتدعون تقليداً شعرياً عجيباً، يتناولونه من بيئتهم القريبة، وينتشر في قصائدهم انتشاراً واسعاً هو قصة «مشتار العسل»، وهم يقصون فيها حكاية هذه النحل التي بكرت إلى الرياض تجمع الرحيق، فخالفها إلى معاقلها رجل متسربل جلداً على صدره ـ هو مشتار العسل ـ فأصاب منها ماكانت تحذره. ولكنهم يفرِّعون في هذه القصة، ويقفون على شخوصها وقوفاً طويلا متأنياً، فيصفون النحل وعناءها في جمع الرحيق وحرصها عليه، ويصورون «المشتار» وما يلقاه من الصعاب والمتاعب، وباختصار هم يصورون كل مرحلة من مراحل هذه القصة تصويراً واسعاً دقيقاً، على نحو ما تفعل الشعراء في قصص حيوان الصحراء. ونحن نجد «المسيّب» يقترض هذا التقليد الشعري من شعراء هذيل، ويدخله في بعض مدائحه. ونراه أيضاً يبدع تقليداً

---

(١) يقص فريق من الشعراء حكاية الثور الوحشي وحكاية حمار الوحش في مجال الرثاء، فيضربونهما مثلا على حتم الموت وتصدع الشمل وتفرق الأحباب، وهنا لا يرد ذكر الناقة، وتختلف نهاية كلتا القصيدتين اختلافاً كبيراً عن نهايتها كما صورناها في حديث سابق. انظر في ذلك الرحلة في القصيدة الجاهلية: (ص/١١٦، ١١٧ هامش: ٣) و(ص/ ١٥٠ هامش: ١/).

شعرياً آخر في غاية الحسن والجمال، يتناوله من حياة الصيادين في الخليج العربي، هو قصة «صيد اللؤلؤ» أو قصة «الجمانة البحرية»، ويقص علينا المسيب حكاية هذه الدرَّة في تفصيل ممتع عذب بديع، فيصور خروج الصياد في أربعة من الشركاء، اختلفت أصولهم وألوانهم، وتنازعوا فيما بينهم نزاعاً طويلاً، ثم القوا اليه مقاليد الأمر، فعلَوا سفينة تهوي بهم في لجة البحر، وامتد بهم الزمن شهراً بعد شهر، حتى ساء ظنهم وغالهم اليأس أو هَمَّ، فألقى هذا الصياد مراسي سفينتهم فاستقرت، ثم قذف بنفسه في اليم ملتهباً من الفقر شديد الظمأ، ينشد في هذه الأعماق حلماً ـ أي حلم ـ. لقد قتلت هذه «الجمانة» والده من قبل، فرأى أن يتبعه، أو يجيء بها وهي أمنيّة العمر، فظل مغموراً بالماء نصف النهار، لا يدري صاحبه من أمره شيئاً، حتى تعرى الحلم بين يديه زاهياً بديعاً كقوس قزح: لقد أصاب منية النفس، فجاء بها صدفية مضيئة كالجمر!! وراح المشترون يغرونه: يرقّقون له القول، ويدفعون بها ثمناً غالياً، وهو يمنعها عنهم زاهداً فيما يدفعون، وراغباً عن كل أمر سواها، وصاحبه يوسوس له ويزيده اغراء: ألا تبيع؟! وراح الملاحون «يسجدون» لها، وانقطع هو اليها يعانقها ويضمُّها إلى نحره!! ألم أقل إن المسيّب يقص علينا حكاية هذه الجمانة قصاً بديعاً مدهشاً؟!

كَجُمَانَةِ البحريِّ جاءَ بها
غَوَّاصُها من لجّةِ البحرِ

صَلِبَ الفؤادِ رئيسَ أَربعةٍ
مُتخالفي الأَلوانِ والنّجْرِ

فتنــازعــوا حتــى إذا اجتمعــوا
أَلقَــوا اليــه مقــالــدَ الأمــرِ
وعلَــتْ بهــم سجحــاءُ خَــادمــةٌ
تهــوي بهــم فــي لجّــةِ البحــرِ
حتــى إذا مــا ســاءَ ظنُّهــمُ
ومضــى بهــمْ شهــرٌ إلــى شهــرِ
أَلقــى مــراسيَــهُ بتهلكــة
ثَبَتَــتْ مــراسيهــا فمــا تَجــري
فــانصــبَّ أَسقــفُ رأسُــهُ لَبِــدٌ
نُــزعــتْ ربــاعيتــاهُ للصّبــرِ
أشغــى يمــجّ الــزيــتَ ملتمِــسٌ
ظمــآنُ ملتهــبٌ مــنَ الفقــرِ
قتلَــتْ أَبــاه فقــالَ أَتبعُــهُ
أَو أَستفيــدُ رغيبــةَ الــدّهــرِ
نَصــفَ النهــارُ المــاءُ غــامِــرُهُ
ورفيقُــهُ بــالغيــبِ لا يَــدري
فــأصــابَ مُنيتَــهُ فجــاءَ بهــا
صَــدفيّــةً كمضيئــة الجمــرِ
يُعطــى بهــا ثمنــاً وَيَمْنَعُهَــا
ويقــولُ صــاحبُــهُ: ألا تشــري
وتــرى الصّــراريَ يسجــدونَ لهــا
وَيَضُمُّهــا بيــديــهِ للنحــرِ

فتلــــك شِبْــــهُ المــــالكيّــــة إذْ
طَلَعَــتْ ببهجتهــا مــن الخــدرِ[(١)]

والذي أريد أن أقوله الآن مطمئناً ـ وقد كنت أخشى النزاع فيه منذ قليل ـ هو أن «المسيب» قد غَيَّرَ من طبيعة «الرحلة» في قصيدة المدح، فجاء بكلتا القصتين ـ قصة «الجمانة البحرية»، وقصة «مشتار العسل» ـ في معرض الغزل. وأنا أرى فيهما جميعاً، أو منفصلتين، عند المسيب ـ وعند الهذليين أيضاً ـ تقليداً فنياً بديلاً من قصص حيوان الصحراء، يقوم بوظيفتها نفسها، فيقدس الصراع من أجل الحياة، ويبشِّر به، ويدعو اليه، ويراه جوهرها الأصيل فليست تستقيم إلا به. وهو مثلها أيضاً ذو بنية درامية واضحة. وليس اتفاقاً لا معنى له أن تتشابه هذه القصص ـ أو هذه التقاليد ـ كل هذا التشابه، فهي جميعاً محملة بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المرِّ الشديد، وهي جميعاً أيضاً ـ في غير قصائد الرثاء ـ مكللة بالنصر. وليست هذه الاضاءة المتوهجة كالجمر التي نراها في «الجمانة البحرية» سوى صورة دقيقة من ذلك «القبس» الذي يتلألأ في قصة «الثور الوحشي»، فكلاهما ضرب من الهداية يحسن الائتمام به، أو «السجود» له كما فعل «الصراريون». لقد شقي هذا الصياد في أمر درّته شقاء طويلا، وقضى والده في سبيلها من قبل. ثم كان له ما يحلم به، فجاء بها أمنية العمر، وراح الناس يتاعونها، ويحملونه على البيع، ولكنه

(١) الصبح المنير (ق ص ٣٥١). وقد نسبها البغدادي في الخزانة (٢/ ٣٦١ وما بعدها) إلى الأعشى، وهي ليست في ديوانه.

ضنين بها، شديد الحفاظ عليها، يحدق فيها ثم يضمها إلى صدره والملاحون من حوله يسجدون لها!!!

وأنا أسأل: ماذا تكون هذه «الجمانة» إن لم تكن رمزاً للحياة نفسها، أو لهدف كبير في هذه الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الانسان في سبيله، ويسجد الناس له؟ اليس هذا ايماناً عميقاً بالحياة ـ أو هدفها السامي ـ، وتقديساً لفكرة «الصراع» ضد الطبيعة والآخرين في سبيلها ـ أو في سبيله ـ؟! الحياة التي لا تباع بثمن، ويضحى في سبيلها بكل نفيس، وهي تتوهج دائماً مضيئة كالجمر أمام عشاقها، فلا يملكون الا الكفاح في سبيلها، والضن بها، والسجود لها!!.

هذا هو الشاعر الجاهلي يدافع عن الحياة في وفرتها ونقائها ضد قوى الطبيعة والآخرين معاً، ويظهر هذا الدفاع جلياً ساطعاً كالشمس في قصص حيوان الصحراء جميعاً من ثور وبقرة وحمار وظليم، وفي قصة «مشتار العسل» وقصة «الجمانة البحرية» أيضاً. وقد أوسِّع دائرة هذه القصص مرة أخرى فاضم إليها قصتين اخريين نلتقي إحداهما في لامية «زهير» الجميلة التي قالها في مديح «حصن بن حذيفة الفزاري»:

صحا القَلْبُ عن سلمى وأَقصرَ باطلُهْ

وعُــرِّيَ أَفــراسُ الصِّبــا ورواحلُــهْ

وهي قصة تصور «مشهد صيد» في البر[١] . ونلتقي القصة الاخرى بعيدة عن دائرة المديح، وهي قصة «القوس» كما نراها في ديوان «أوس ابن حجر»[٢] وديوان «الشماخ»[٣] الشاعر المخضرم.

وإذا كنت قد فصلت الحديث عن قصص حيوان الصحراء في كتاب مستقل، فانني أرجو أن اعود في وقت قريب فافصل الحديث في القصص الاخرى في بحث مستقل أيضاً. وإذاً نحن لن نتردد في أن نجعل قصة «الجمانة البحرية» وقصة «مشتار العسل» عند «المسيب» تقليداً فنياً يناظر قصص حيوان الصحراء عند «بشر وزهير» وسواهما.

ويقرن «الأعشى» مديحه بالرحيل غالباً، فهو لا يكاد يمدح حتى يوطّىء لهذا المديح بالرحيل، ومن هنا انتشرت «الرحلة» في مدائحه انتشار المديح نفسه تقريباً، وأوشكت أن تكون ركناً أساسياً لا تخلو منه قصيدة مدح إلا في النادر القليل. بيد أنه من الإنصاف أن نذكر أن «الأعشى» لا يسرف في حديث الرحلة اسرافه في المدح أو في حديث الخمرة والغزل، «وربما جاءه ذلك من ذوقه المتحضر» على حد تعبير الدكتور شوقي ضيف[٤] ، بل هو لا يطيل في هذا الحديث إلا في طائفة من

---

(١) الديوان (ق ص ١٢٤).

(٢) ديوان أوس بن حجر (ق: ٣٥) تحقيق د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر بيروت ـ الطبعة الثانية ١٣٨٧ ـ ١٩٦٧.

(٣) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني (ق: ٨) تحقيق: صلاح الدين الهادي ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٨.

(٤) العصر الجاهلي: ص ٣٥٥.

مدائحه الطويلة أو المسرفة في الطول. وهو يذهب به مذاهب شتى فقد يكون ضرباً من التفتي على نحو ما لا حظنا سابقاً، وقد يكون سبيلا إلى المدوح، وقد يذهب به مذهباً ثالثاً ـ وهذا نادر جداً ـ هو مضاهاة صورة الحياة الأعجمية المتحضرة كمجالس الخمرة بصورة الحياة البدوية العريقة[1].

وتبقى بعدئذ أمور جمة تسترعي النظر في هذا الحديث، فقلما كانت الشعراء تعنى في مدائحها بتصوير الصحراء في أثناء الرحيل ـ على نحو ما بينا ـ حتى كان «الأعشى» فخص هذه الصحراء بطرف من رحلته في مدائحه جميعاً، وحقاً قد يكون طرفاً يسيراً في كثير من الأحيان، فهو لا يتقصّى في الوصف، ولكنه يعرف جيداً كيف يرسم ـ على قصر وقفته وضيقها ـ صوراً بارزة تنطق بالرعب والهلع:

ويهمـاء قَفْـرٍ تَخْـرَجُ العيـنُ وسطهـا
وتَلقـى بهـا بيـضَ النعـامِ تـرائكـا
يقـول بهـا ذو قـوّةِ القـومِ إذْ دنـا
لصـاحبـه إِذْ خـافَ منهـا المهـالكـا
لكَ الويل أفشِ الطرفَ بالعين حولَنا
على حذرٍ وأَبقِ ما في سِقائكا[2]

---

(١) الديوان (ق: ٥٥).

(٢) الديوان (ق: ١١) تحرج العين: تدهش وتحار. ترائك: ج تريكة وهي المتروكة، يريد أن النعام يعجل فيها عن احتضان بيضة فيتركه عارياً لينجو بنفسه. ذو قوة القوم: رئيسهم. افش الطرف: انظر. ابق ما في سقائك: احرص=

ويقف الأعشى على ناقته وقفة قصيرة عجولا في الغالب، ولكنه قد يتأنى ويدقق ويتسع في بعض الأحيان، فيقص علينا طرفاً من أخبارها أو أطرافاً، فهي بقية خمس من النوق البيض الشداد، دفعت إلى رجلين فقاما على اصلاحها وأحسنا القيام، هذا يعدُّ لهن رطب النبات والبقول، وذاك يجمع لهن الخضار؛ فكانت ناقته خيرهن، تروق الأنظار، وتنهض بالسفر الشاق الطويل، ثم يصورها وقد براها السير، فهزلت ودقت وراحت تشتكي، ويدعوها إلى أن تقصر من شكواها وتصبر على ما هي فيه من مكاره السفر حتى تلاقي ممدوحه[1]. وهو على كل أحواله ـ أوجز في وصف ناقته واسرع، أو دقق وتأنى، أو ذهب مذهباً وسطاً فلا تريث ولا استعجل ـ لا يلتفت إلى صفاتها النفسية إلا التفاتاً يسيراً. وينطلق «الأعشى» في طائفة في مدائحه خلف حيوان الصحراء فيخص «البقرة والثور» بحظ واسع من القص والتصوير، ويضنُّ على الظليم بالقول ضناً شديداً. ويجنح إلى التوسط والاعتدال في قصة «حمار الوحش».

يقص حكاية «الثور الوحشي» فيمضي بها في سبيلها التي نهجها الشعراء وتدافعت مناكبهم فيها، وينصرف إلى تصوير المطاردة والقتال، ويجتهد في تخير الصور ويحرص على دقتها وتحسينها وتلوينها، ثم يرسم صورة جميلة للثور وقد فرغ من نصب القتال تذكرنا بفكرة الهداية والائتمام:

= على ما فيه من ماء، وذلك أن الطريق طويلة ممتدة.

(١) الديوان (ق: ٥) وانظر (ق: ١، ٢٨).

وأَدبَر كالشّعرى وضوحاً ونقبةً
يُواعن من حرّ الصريمةِ معظما[1]

وقد يفارق هذه السبيل مفارقة يسيرة، أو ـ على الاصح ـ يوسع في طرف منها، فيقف على شخصية الصياد ـ وهي شخصية ثانوية شاحبة قلما التفت الشعراء إليها ـ ويخصها ببقية من قول، فيزعم أن وراءه صبية صغاراً حالفوا الفقر والشدة زماناً طويلاً، وجعلوا معاشهم في كفالة كلاب والدهم، فهم ينتظرون ما تعود به من صيد[2].

ويقص حكاية «البقرة الوحشية» فيصور عواطف الأمومة الصافية النقية حين تعصف بالنفس رياح الحزن العاتية، ويصير الندم زجاجا يمزّق القلب، والغفلة طعنة غائرة في الظهر:

أهوى لها ضابئٌ في الأَرْضِ مُفْتَحْصٌ
للحم قِدماً خفيُ الشخصِ قد خشعا
فظل يَخدعُها عن نفسِ واحدِها
في أرضِ فيءٍ بفعلِ مثلُه خدَعَا
حانَتْ ليفجَعَها بابنٍ وَتُطعمهُ
لحماً فقد أَطعَمَتْ لحماً وقد فَجَعَا
فظل يأكلُ منها وهي راتعةٌ
حدَّ النهارِ تُراعي ثيرةً رُتُعَا

(١) الديوان (ق: ٥٥) الشعرى: كوكب الشعرى المعروف. النقبة: اللون. الصريمة: الأرض السوداء.
(٢) المصدر السابق (ق: ٧٩).

حتى إِذا فيقةٌ في ضَرعها اجتمعتْ
جاءَتْ لتُرضِعَ شِقَّ النفس لو رضعا

عَجْلاً إلى المعْهَدِ الأَدْنَى ففاجأَها
أقطاعُ مسك وسافَتْ من دمٍ دُفَعَا

فانصرفَتْ فاقداً ثكلى على عجلٍ
كلٌّ دَهاها وكلٌّ عندَها اجتمعا

وذاك أنْ غفلَتْ عنَهُ وما شَعرَتْ
أن المنيّةَ يوماً أرسَلَتْ سَبُعا[1]

وكل ما قاله «الأعشى» طيب وجميل، وأجمل ما فيه هذه المفارقة التي رصدها: ولد يفرسه الوحش وأم غافلة شغلتها عنه لذة الحياة، فأنفقت نهارها بين قطيع من الثيران، ثم امتلأ ضرعها باللبن، فاستيقظ في صدرها صوت الأمومة وعجلت إليه ترضعه ـ لو أنه حيٌّ يرضع ـ . وهذه الصورة التي رسمها لها وقد أذهلتها المفاجأة فراحت تشم هذه البقية الغالية من ابنها، وتضطرب بين هذه الدفع من الدم في لهفة الام وندم الغافل. وهذا التعبير الفني الناضج «يأكل منها» يريد من ابنها، وهذا الابن هو «شق النفس»، وهي تعجل إليه لترضعه «لو رضعا» يريد لو كان حياً

(١) الديوان (ق: ١٣) ضابىء: لا صق يريد وحشاً. مفتحص: متخذ أفحوصاً، والأفحوص جحره ومأواه. خفي الشخص: دقيق الجسم. خشع: نحل. واحدها: ابنها. حد النهار: طول النهار. ثيرة: ثيران. الفيقة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. المسك: الجلد. سافت: شمت.

فيرضع[1] .

ويقتصد «الأعشى» في قصة «حمار الوحش»، فيصوره وهو يجمع طائفة من الاتن ـ أو الضرائر على حد تعبيره الجميل ـ، ويجول بها في الصحراء يقصد بها موارد الماء[2] ، وقد يصوره في اتان واحدة، وقد فصل عنها جحشها الصغير، وسار بها نحو الماء. على أننا نظفر في هذه القصة ببعض الومضات النفسية التي تضيء جوانبها وتتلألأ فيها[3] .

وثمة أمر تتميز به رحلة «الأعشى» عن سواها، هو تصوير مصاعب الطريق ومخاوفه. ويكثر «الأعشى» من تصوير هذه الصعاب التي تحجز بينه وبين ممدوحه، أو بينه وبين «ليلى» في بعض الأحيان[4] . وليس يخفى أنه يرمز «بليلى» إلى أمر لا نعرفه بالضبط، وان كنت أظن أنه «صورة الحياة» كما يحلم بها. وهذه الصعاب التي يصورها «الأعشى» هي الفيافي المضلة العمياء،

---

(١) حمل بعض نقادنا القدماء على هذه القصيدة التي اجتزأنا منها قصة البقرة، فعابها ابن طباطبا العلوي عيباً شديداً، واتهمها بالتكلف الظاهر، وزعم أنه لا يسلم منها خمسة أبيات!!، وزعم المرزباني أن مثل «هذا الشعر وما شاكله يصدىء الفهم ويورث الغم»!!، وأنا لا أريد أن نتّراشق بحجارة الاتهام، فازعم أن مثل هذا النقد هو الذي يصدىء الفهم ويورث الغم، ولكنني أريد أن أقول إن مقدمة هذه القصيدة ـ وهي في الغزل ـ وحديث الرحلة فيها ـ وهو في وصف الصحراء والناقة والبقرة ـ هما من أجمل ما أنشد الأعشى. ولكن الرواة أفسدوا على الناقدين الكبيرين ذوقهما حتى شكوا في بعض أبيات هذه القصيدة.

(٢) الديوان (ق: ٢١).

(٣) المصدر السابق (ق: ١).

(٤) المصدر السابق (ق: ٢، ٣، ٤، ٨، ٢١).

والاعداء الكالحة وجوههم، والمياه الآجنة، والذئاب التي لا تؤتمن، والسير في الليل والهاجرة، والعطش المميت، وما يضطر اليه المرء من الاستجارة بالقبائل، وسوى ذلك...[1] ويذكر أحياناً أن ناقته تسير في رعاية القبائل فتأخذ منها العهود قبيلة بعد قبيلة، أو يذكر أنه هو الذي يأخذ هذه العهود من الأحياء حيّاً حيّاً[2].

وأغلب الظن أن هذه المصاعب التي يصورها «الأعشى» هي مصاعب رمزية، يتحدث من ورائها عن وقع الحياة على نفسه، فهي تتشح بالكآبة ويعلوها الخوف حيناً، وهي تفيض بالرضى ويغمرها الأمن والسكينة حيناً آخر. ونستطيع أن نحتجَّ لذلك بصورتين من هذه المصاعب، فقد قصد «الأعشى» ممدوحه «قيس ابن معد يكرب» وهو خائف قلق لا يدري أيصله أم يوصد الباب دونه؟ فهو لا يعرفه من قبل ولم يبله ـ على حد ما يصرح به ـ و«نبئت قيساً ولم أبله...» فلننظر كيف صور متاعب الطريق:

تيمّمت قيساً وكم دونَهُ
مِنَ الأرضِ من مهمهٍ ذي شَزَنْ

ومن شانئٍ كاسف وجهُهُ
إذا ما انتسبتُ لهُ أنكرَنْ

ومنْ آجنٍ أَوْلَجَتْهُ الجَنُو
ب دمِنةَ أَعطانِهِ فاندفنْ

(١) المصدر السابق (ق: ٣٣).
(٢) المصدر السابق (ق: ٣، ٤).

وجـــارٍ أُجـــاورهُ إذْ شتـــــو
تُ غيــرَ أميــنٍ ولا مــؤتَمَــنْ[1]

انها القفار الغليظة، والأعداء الذين تنكروا للشاعر، وكلحت وجوههم، والمياه الآجنة المدفونة، وجيرة السوء من الذئاب... ثم مضى زمن اشتجرت فيه بين «قيس» وشاعره أسباب المودة، وألقى «الأعشى» عن منكبيه ما ألقى من تصاريف الزمن، ثم جاء يمدح «قيساً»، فكيف صوّر مصاعب الطريق يا ترى؟:

فتنــاولــتْ قيســاً بِحُــرّ بــلادِهِ
فــأَتَتْــهُ بعــدَ تنــوفــةٍ فــأَنــالهــا

فــإذا تُجَــوِّزُهــا حبــالُ قبيلــةٍ
أخذَتْ من الأُخرى إليكَ حِبالَها[2]

لقد أصابت ناقة «الأعشى» ما أصاب صاحبها من خفيض العيش وأمنه، فقد كانت في القصيدة السابقة تجوز قفاراً بعيدة، صحبتها مياه آجنة سفت عليها الريح فاندفنت. وهي - هاهنا - تسير في عهود القبائل قبيلة بعد قبيلة حتى تأتي «قيساً» في حُرّ دياره. وأنا لا أشك في أن هذه الحبال هي حبال «قيس» يمدُّها لشاعره، وأنّ هذا الامن الذي تسير فيه هو الأمن الذي يحسه الأعشى في ظلال ممدوحه. بعبارة واحدة: إن المصاعب التي

---

(١) الديوان (ق: ٢): الشزن: الغلظ. الشانىء: المبغض. الكاسف: العابس المتغير. الدمنة: البعر وآثار للديار.
(٢) المصدر السابق (ق: ٣) تنوفة: صحراء.

يصورها «الأعشى» في رحلته رمزية.

ونخلص إلى القول: ان «الرحلة» تقليد فني عريق في «المدحة» العربية حقاً، ولكن الأعشى مضى به أشوطاً بعيدة إلى الأمام، فجعله ركناً أساسياً من أركان هذه القصيدة، أو من أبرز أركانها، فلا تكاد مدحة تخلو منه إلا في النادر القليل، ووسّع من أطرافه حين ألحَّ على وصف الصحراء، ولم تكن الشعراء قبله تعنى بها، وحين صور متاعب الرحيل ومخاوفه واتسع في الحديث عنها، وحين أكثر من الانطلاق خلف حيوان الصحراء يقص حكايته ويصورّه. ومن الإنصاف أن نقول: إن «بشراً» قد حاول ـ ما وسعته المحاولة ـ أن يؤصل فكرة الرحيل في قصيدة المدح، ولكنه لم يرعها رعاية واسعة، ولم يسهر عليها سهراً طويلاً مضنياً. وإن «زهيراً» قد شارك مشاركة واسعة في بناء قصص حيوان الصحراء، وتقدم بها خطوات فسيحة فاقتربت من الكمال أو أوشكت. وإن «المسيّب» قد ابتدع صورة جديدة من صور الرحيل، وفتح باب القول فيها، واقترض صورة أخرى من شعراء «هذيل» وأدخلها لأول مرة في قصيدة المدح.

لقد تشعب سبيل الرحيل، وكثرت فيه الشرك وبنيّات الطريق ـ على نحو ما كنا نظن ـ، وتدافعت فيه الشعراء معجلين وغير معجلين، فذللّت حزونه، وبينت معالمه، ورفعت عليه منارة في غير موطن، فماذا بعد الرحيل؟

حين تفرغ الشعراء من رحيلها تكون قد وصلت إلى أبواب

الممدوحين، ودخلت سرادق المدح الكبير، باضوائه الساحرة، وفتنته المتبرجة، وزحامه الشديد. وإذا استطاع بعض هؤلاء الشعراء أن يحملوا معهم هموم قبائلهم وأحلامها، ويحدثوا الناس عنها في هذا السرادق الممتد، فان بعضهم الآخر قد خدعتهم الزينة والأضواء، وَحُبِّبَ اليهم العيش الخفيض، وملك عليهم نفوسهم فهم لا يحلمون بأمر سواه إلا في أحيان قليلة نادرة.

ومن المفارقات الطريفة أن يكون حديثنا عن «المدح» في «قصيدة المدح» هو أقصر الأحاديث وأقلها تشعباً. وليس ذلك رغبة منا، أو حباً بالمفارقات، ولكنه تعبير دقيق عن صورة هذا المدح التي تظل واضحة مهما تشعب واتسع. وقبل أن نفصل الحديث في «المدح» نودُّ أن نسجل ملاحظتين هامتين: تتصل الأولى بضرورة التفريق والتمييز بين الموضوع والغرض، فقد يتحدث الشاعر عن موضوعات شتى في رحاب الغرض الواحد، ولذا يجب أن نظن ـ وهو ظن صحيح ـ أن الشاعر الجاهلي قد تحدث في مديحه عن طائفة من الموضوعات وتوسّل بها لتحقيق غرضه.

وتتصل الملاحظة الثانية بالقيم التي يمجدها ويبشر بها هذا المديح، فهي تعبير دقيق عن الحس الأخلاقي السائد. وعن طبيعة الحياة أيضاً في هذه المرحلة، وإذا كانت الحياة العربية في أواخر العصر الجاهلي مملوءة بالصراع والجدب فان علينا أن نتوقع أن تكون «القوة» و«الكرم» هما رأس هذه القيم التي يتحدث عنها الشعراء، واذا كان الحس الأخلاقي يتهيأ للدخول في مدار جديد، هو المدار الاسلامي، فإن علينا أن نتوقع ظهور بعض القيم

الجديدة، أو بعض التغيير في صورة القيم القديمة.

وأنا سأتحدث عن «المديح» بعد أن أميزه في دائرتين هما: دائرة المدح الملتزم، واجعل فيها «زهيراً» و«النابغة». ودائرة المدح المتكسب، واجعل فيها أمية بن أبي الصلت والمسيّب والأعشى، وبعض مدائح «بشر بن أبي خازم».

ويتميز المدح في الدائرة الأولى بالارتباط الحميم بالقبيلة ـ أو الجماعة ـ فيرعى شؤونها، ويسهر على مصالحها، ويحمل أوصابها وهمومها، وينطق بلسانها. ويتحدث عن أحلامها، فهي أمامه دائماً لا يكاد يدير وجهه عنها. وهو بعيد عن التملق والطلب، والاسراف والمغالاة في تصوير الممدوحين، وبكلمة أدق: هو قريب من الحياة يصوّرُها ويتحدث عنها فتسطع فيه صورتها سطوعاً شديداً، ولهذا السبب يبدو من العسير أن نرسم صورة دقيقة لهذا المدح، أو أن نتقصّى موضوعاته جميعاً، فهي تختلف باختلاف حياة القبائل. بيد أننا ـ على الرغم من ذلك ـ نستطيع أن نتحدث عنه بقدر صالح من الاطمئنان.

فنحن نجد مديح «زهير» مطبوعاً بطابع بدوي خشن ـ على نحو ما كانت عليه مقدماته ورحلته ـ، ونجد فيه بعض الموضوعات البارزة، فهو يصور الحرب الباغية الضروس تصويراً حياً مرعباً تنفر منه النفوس ويقشعر الجسد. ويصور القبيلتين المتراحمتين وقد مزقتهما الحرب، وقطّعت ما يجمعهما من وشائج القربى، فتشققت الأرحام بالدم وصار بعض عدواً لبعض، وتفانى الإِخوة في بغي عجيب!! ثم هو يرسم صورة وضاءة زاهية

لهذين السيدين اللذين تداركا قومهما المتحاربين، فردّا هذه الحرب عن بغيها، وكفّا عن الناس الشرور، وحقنا بمالهما دماً قريباً، وصانا أرحاماً موصولة مشتجرة[١] . وتتردد هذه الموضوعات ـ الحرب، القبيلة، السيد المنقذ ـ في مديحه مجتمعة أو متفرقة. يصور الحرب فيقول:

وما الحربُ إلاّ ما علمتمْ وذُقْتمُ
وما هوَ عنها بالحديثِ المُرجَّمِ
متى تَبعثوها تَبعثوها ذميمةً
وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتضرمِ
فتعركْكُمُ عركَ الرّحا بثفالها
وتَلقحْ كِشافاً ثم تُنتج فَتُتْئِمِ
فتنتج لكمْ غلمانَ أشأَمَ كلّهمْ
كأحمر عادٍ ثم تُرضعْ فتفطم
فَتُغْلِلْ لكم مالا تُغِلُّ لأَهلِها
قُرى بالعراقِ من قفيزٍ ودرهَمِ[٢]

وثمة موضوع آخر يتردد كثيراً في مديح «زهير» هو «وصف الخيل والفرسان»، فلا يكاد الشاعر ينعت ممدوحيه «بالقوة» حتى ينطلق إلى وصف خيلهم، وما أكثر ما نرى هذه الخيل غازية

---

(١) الديوان (ق: المعلقة).

(٢) المصدر السابق: القصيدة نفسها. وانظر (ق ص: ٩٦، ٢١٦). المرجم: المظنون. تلقح كشافاً: تتداركم، لقحت الناقة كشافاً: اذا حمل عليها في أثر نتاجها. غلمان اشأم: غلمان شؤم.

يعلوها فرسان شعث أشدَّاء:

إذا فَـزِعـوا طـاروا إلـى مُستغيثهـمْ
طِـوالَ الـرمـاحِ لا قِصـارٌ ولا عُـزْل
بخيـلٍ عليهـا جِنـةٌ عَبقـريّـةٌ
جَديرون يوماً أن يَنالوا ويَستعلوا
عليهـا أسـودٌ ضـاريـاتٌ لَبـوسُهـمْ
سَوابغُ بِيضٌ لا يخرِّقها النَبْلُ[1]

ويلوِّن «زهير» في حديثه عن «الكرم» تلويناً بديعاً، فيصف القحط ويتحدث عن موقف ممدوحه في أثنائه حيناً، ويصور، حيناً آخر، ممدوحه في طائفة من عواذله وقد أعياهنَّ أمره، فتشرق الصورة بالضوء، وتتوهج توهجاً شديداً يخطف الأبصار:

بَكَـرْتُ عليـهِ غـدوةً فـوجـدتُـهُ
قُعـوداً لـديـهِ بـالصـريـم عـواذلُـه
يُفـدّينَـهُ طـوراً وطـوراً يَلُمْنَـهُ
وأعيـا فمـا يـدريـنَ أيـنَ مخـاتِلُـه
فـأَعـرضـن منـهُ عـن كـريـمٍ مـرزّأٍ
جموعٍ على الأمرِ الذي هو فاعِلُه[2]

---

(١) الديوان (ق ص: ٩٦) وانظر (ق ص: ٣٣، ١٤٥، ١٩٣، ٣١٦). جنة: ج جن. عبقرية: أراد من جن عبقر. يستعلون: يظفرون. السوابغ: الدروع الواسعة.

(٢) (ق ص: ١٢٤). الصريم: ج صريمة وهي قطعة من الرمل. مرزأ: يصاب منه الخير فيرزأ ماله. جموع على الأمر: ماض عليه دون تردد.

ونحن نجد مديح «النابغة» مطبوعاً بطابع حضري رقيق، على الرغم مما فيه من تصوير الجيوش والمعارك، ولسنا نريد أن نؤكد قبلية هذا المدح والتزامه ها هنا، فقد قال الباحثون في ذلك وأكثروا[1] ، ولا تفوق النابغة فيه فقد غدا هذا أمراً شائعاً[2] ، ولكننا نودُّ أن نتبين موضوعاته الكبرى التي تتردد فيه وترسم صورته أو تحققها. ولعل أكثر هذه الموضوعات دوراناً وأوسعها انتشاراً هي تصوير قوة الممدوحين وجيوشهم، وتصوير ترفهم وتحضرهم وجانب من شعائرهم الدينية، ثم تصوير النساء وهن في ظلمة الأَسر وشكوله.

ويبدع «النابغة» في تصوير «قوة الممدوحين»، فيرسم صوراً رائعة لجيوشهم وقد خرجت إلى القتال، وما فيها من خيل وعتاد وما يتبعها من طير - ويدقق في صورة هذه الطير تدقيقاً بديعاً خلاباً، على أننا يجب ألا نغفل عن مصدر هذه الصورة فقد استعارها النابغة من شعر «أبي دواد الإِيادي» -، ثم يصف أحداث هذه الحرب فيصور المعركة حين تضيق المنازل بالفرسان وحين تتسع، ويصور هؤلاء الفرسان واسلحتهم، ويدقق في الصورة، ويجتهد ويشقى في التفصيل والتدقيق والتصوير.

إذا ما غَزَوا بالجيشِ حَلَّقَ فوقهمْ
عَصـائـبُ طيـرٍ تهتـدي بعصـائـبِ

---

(١) انظر العصر الجاهلي ص ٢١١. ومحمد زكي اعشاوي: النابغة الذبياني ص ٦٦ دار المعارف بمصر ١٩٦٠.

(٢) انظر العصر الجاهلي ٢٨٦.

يُصاحِبْنَهمْ حتى يُغِرْنَ مُغَارَهُمْ
مِنَ الضارياتِ بالدماءِ الدَّوَارِبِ

تَراهُن خَلفَ القومِ خُزراً عيونُها
جُلوسَ الشيوخِ في ثيابِ المرانبِ

جَوانحَ قد أَيقَنَّ أن قَبيلَهُ
إذا ما التقى الجمعانِ أولُ غالبِ

لهنَّ عليهمْ عادةٌ قد عَرَفْنَها
إذا عُرِّضَ الخَطيُّ فَوقَ الكواثبِ

على عارفاتٍ للطعانِ عوابسٍ
بهنّ كُلومٌ بينَ دامٍ وجالبِ

إذا استنُزِلوا عنهنَّ للطعنِ أَرقلوا
إلى الموتِ إرقالَ الجمالِ المصاعبِ

فهم يَتَساقونَ المنيّة بينهمْ
بأيديهمُ بِيضٌ رِقاقُ المَضاربِ(١)

ومما لا ريب فيه أن النابغة قد بذَّ شعراء الجاهلية جميعاً، وطائفة واسعة من الاسلاميين والعباسيين، في تصوير الجيوش، وقد أبدع في هذا التصوير، وذلل سبله وعبد دروبه ومسالكه لمن خلفوه. بل نحن لا نغلو إذا زعمنا أن «النابغة» هو الذي أَصَّلَ

(١) مختار الشعر الجاهلي: الجزء الأول (ق: ٣). وانظر (ق: ٢٥، ٢٦، ٢٧.) العصائب: الجماعات. الخزر:ج أخزر وهو الذي ينظر بمؤخر عينه. كساء مرنبان: مصنوع من جلد الأرنب. عارفات: صابرات. الجالب: اليابس.

«شعر الحرب» في قصيدة المديح، وهو الذي تعهد بذوره الخصبة الأولى بالرعاية والنماء، وهو الذي أهّل هذه القصيدة وهيأها لتصوير الجيوش ومعارك القتال تصويراً واسعاً دقيقاً، وبعبارة أدق وأوضح: إن «النابغة» هو الذي أمد «قصيدة المدح» بأجوائها الملحمية الواسعة لأول مرة في تاريخها، وهو بذلك قد شق الطريق ومهدها، ووسع من جوانبها أمام «المتنبي» في مدائحه ـ وخاصة في سيفياته الرائعة ـ. ونحن إذاً لا نسرف ولا ندعي باطلا حين نقيم نسباً وصلة رحم بين «غسانيات» النابغة و«سيفيات» المتنبي.

وتلوح في مديح «النابغة» صورة فسيحة موشاة بوشي حضري جميل مختلف الألوان ناعم الخيوط، هي صورة الحياة في بلاط الغساسنة بما هي عليه من الترف والتحضر، وتظهر في هذه الصورة بعض الشعائر الدينيّة لدى الغساسنة النصارى، وأطراف من احتفالاتهم التي يقيمونها ابتهاجاً ببعض المناسبات أو الأعياد النصرانية[1].

واذا كان «النابغة» قد أبدع في تصوير الجيوش والمعارك، ورسم لممدوحيه صوراً دقيقة رحبة يكسوها الجمال فانه قد فاق ذلك جميعاً، وبلغ بنا حدود الدهشة حين راح يصور نساء قومه وهن في غربة الأسر ووحشته. ويروعنا هذا الشاعر حقاً وهو ينقش على صخرة المدح الصماء هذه التصاوير العامرة بالحيرة

---

(١) مختار الشعر الجاهلي: ١/ ٣.

والحزن والقلق وضروب شتى من المشاعر والألوان النفسية الوهاجة كألوان الشفق، وكل هذه التصاوير موسوم بالحسن، على أن أجملها تلك الصور التي رسمها الشاعر للنساء وقد تخطّفتهن الحيرة، فهي تتألق تألقاً بديعاً مدهشاً:

وآبَ بأَبْكارٍ وَعُونٍ عقائلٍ
أوانسَ يحَميها امرؤٌ غيرُ زاهدِ

يُخَطِّطْنَ بالعيدانِ في كلِّ مقعد
ويَخْبَأْنَ رُمّانَ الثديِّ النواهدِ

وَيَضْرِبْنَ بالأَيْدي وراءَ براغزٍ
حِسانِ الوجوهِ كالظباءِ العواقدِ

غَرائِرُ لم يَلقَيْنَ بَأْسَاءَ قَبلها
لدى ابنِ الجُلاحِ مايَثِقْنَ بوافدِ[1]

ويتميز «المدح المتكسب» ببعده عن الحياة من حوله، فهو قلما يتحدث عنها أو يصورها، ولذا فنحن لا نكاد نتبين صورة العصر وعلاقات القبائل فيه، على خلاف ما رأينا في مدح الدائرة الأولى، وهو يسأل أو يلحّ في السؤال، وقد يوطىء له الشاعر بتصوير مصاعب الرحيل إلى الممدوح، أو بتصوير الزمن الكالح، وما يلاقيه من الشدة والضيق على نحو ما نجد عند «الأعشى»:

---

(١) المصدر السابق، الجزء الأول (ق: ٢٦) وانظر (ق: ٢٧) البراغز: بقر الوحش. العاقد: الذي ثني رأسه نحو ذيله.

لمّـا رأيـتُ زمـانـاً كـالحـاً شَبِمـاً
قـد صـارَ فيـه رؤوسُ القـومِ أذنـابـا

يَمّمـتُ خيـرَ فتـى فـي النـاسِ..
....................[1]

وتطيل الشعراء، عادة، في هذا المدح، ولكنهم ـ على الرغم من ذلك ـ لا يرسمون لممدوحيهم صوراً متمايزة على خلاف ما يصنع «النابغة»، بل يصورونهم صوراً متشابهة واحدة أو كالواحدة، فنرى فيها طائفة من الملامح الكبرى المشتركة، وتغيب منها ـ أو توشك أن تغيب ـ الملامح الدقيقة الخاصة، والعلامات الفارقة. وأهم ما يميز هذا المدح هو «الغلو والإسراف وعدم الاعتدال» في الثناء على الممدوح وخاصة مدح الأعشى، فهو يغلو به غلواً مسرفاً حتى عدَّه الدكتور «شوقي ضيف» من ذوق جديد يخالف أذواق الجاهليين في المدح، قال: «ومن أهم ما يميز مديحه بالقياس إلى الجاهليين كثرة اسرافه فيه، ولا نقصد الاسراف في الأوصاف من حيث هي، وانما نقصد الغلو فيها والافراط، بحيث يعد مقدمة لمبالغات العباسيين في مدائحهم[2] ». وهذا الذي قاله الدكتور شوقي ضيف حق لانتنازع فيه، ولكننا نجد انصافاً لهذا الحق أن بعض الشعراء الآخرين كانوا يسرفون في امداحهم اسرافاً لا يقلُّ كثيراً عن اسراف الأعشى، كقول «أمية بن أبي الصلت»:

---

(١) الديوان (ق: ٧٩). وانظر (ق: ٢، ٣٣)
(٢) العصر الجاهلي ص ٣٤٨.

والنـاسُ تحتـكَ أقـدامٌ وأنـتَ لهـمْ

رأسٌ، وهل يتساوى الرأسُ والقَدَمُ[1]

وهو يزعم في قصيدة أخرى أن ممدوحه قد علا علو الشمس[2]، ويجعله في قصيدة ثالثة كالسماء لا يخفى على أحد[3]. ويزعم «المسيب» أن ممدوحه لو لم يكن بشراً لكان المنوّر ليلة البدر[4]. ولكن من الانصاف أيضاً أن نقول: إن هذين الشاعرين لم يكثرا من هذه المبالغات ـ فيما وصل الينا من شعرهما ـ اكثار الأعشى، ولا أسرفا في الالحاح عليها إسرافه، ويردُّ الدكتور «ضيف» هذا الغلو والافراط في مدح الأعشى إلى عاملين هما: الرغبة في العطاء، وأثر الحضارات التي ألم بها[5].

وليس يخفى أن كلا الشاعرين ـ أمية والمسيب ـ كانت تحدوه رغبة شديدة في العطاء، وان «أمية» كان على جانب من التأمل العقلي يفسح أمامه الطريق إلى المبالغة والاسراف. وقد قاد هذا الغلـو والاسـراف فـي المـدح إلـى جمـود المضمـون والتكـرار والنمطية، فما يقال في هذا الممدوح يقال كله أو جله في الآخر. وكان من الطبيعي أن يتجه الشعراء، وقد ضيقوا السبل على أنفسهـم وأوصـدوا دونهـا البـاب المفتـوح، إلـى صـورة التعبيـر

(١) الديوان: (ق: ٦٩).
(٢) المصدر السابق(ق: ٢٥).
(٣) المصدر السابق(ق: ١).
(٤) الصبح المنير (ق: ٩).
(٥) العصر الجاهلي: ص ٣٤٨.

ويزيدوها جلاء وصقلا وتهذيباً، وقد فعلوا ذلك حقاً، ولكن أضرابهم ممن لم يتكسبوا بالشعر كأوس بن حجر[1]، وممن تكسبوا به تكسباً يسيراً كزهير والنابغة قد صنعوا مثل هذا الصنيع أيضاً، فهذبوا شعرهم ونقّحوه حتى استوت لهم العبارة نقية صافية، ولذا فأنا أظن أن «اقتران مذهب الصناعة بظاهرة التكسب منذ العصر الجاهلي»[2] قضية ينقصها سند تاريخي، فقد كان مذهب الصناعة في الشعر ثمرة أو تتويجاً لمرحلة طويلة من التطور والارتقاء، وكان هذا الشعر يتطور وفقاً لقوانينه الخاصة دون أن يعارض ذلك القوانين العامة التي تحكم حركة المجتمع، واذاً قد نكون أدنى إلى الحق إذا قلنا: إن ظاهرة التكسب قد أسهمت في بناء مذهب الصنعة.

ويجنح شعراء هذه الدائرة إلى تعداد أعطيات الممدوحين ووصفها ـ باقتصاد أغلب الأحيان ـ واحدة بعد أخرى، وهم في أثناء هذا الوصف والتعداد يلمون ـ أو يقفون ـ بطائفة من الموضوعات، فاذا تحدثوا عن كرم الممدوح مالوا إلى تصوير القحط[3]، ووقفوا يرددون القول في صورة النهر أو الخليج أو يسرفون في الترديد، فلا يكاد أحدهم يهمُّ بحديث الكرم حتى

---

(١) يرى «بلاشير» أن أوس بن حجر كان مداحاً قبل كل شيء (انظر تاريخ الأدب العربي المجلد الثاني ص ١٢٠). ولسنا ندري من أين جاء بلاشير بهذه الدعوى، فليس في ديوان أوس كلمة واحدة في المدح.

(٢) درويش الجندي: ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي ونقده ص ٢٤١ دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٠.

(٣) انظر المفضليات (ق: ١١)، وديوان أمية بن أبي الصلت (ق: ١) وديوان الأعشى (ق: ٦٨).

ينصرف إلى هذه الصورة فيبدىء فيها ويعيد، ويأتي بها في صورة الاستدارة غالباً:

ومـا مُـزْبـدٌ مـن خليـجِ الفـرا
تِ يغشـى الإِكـامَ ويعلـو الجسـورا
يكـبُّ السفيـنَ لأذقـانـه
وَيَصْـرَعُ بـالعبـرِ أثـلاً ودورا
بـأجـودَ منـهُ بمـا عنـدَهُ
فَيُعْطـي المئيـنَ ويُعطـي البـدورا[1]

وإذا وصفوا ممدوحهم بالقوة خرجوا إلى وصف الخيل والحرب وكتائب الجيش، وربما ذكروا ـ وهذا قليل ـ بعض غزواته وحروبه، وهم يكثرون من تشبيهه بالأسد، ويفصّلون في هذه الصورة ـ ولا سيما الأعشى ـ فوق ما فصَّلوا في صورة النهر. وهاتان الصورتان معاً ـ صورة النهر وصورة الأسد ـ هما أوسع الصور انتشاراً في هذا المدح، حتى ليصعب علينا أن نتخيل شاعراً تكسب بشعره ولم يلم بهما غير مرة.

ويحفل مديح الأعشى بهذه الموضوعات، فيكثر من تصوير الخيل والحرب وكتائب الممدوح، ولكنه يقصِّر دون زهير والنابغة في هذا المضمار تقصيراً واضحاً:

---

(١) الديوان (ق: ١٢) وانظر (ق: ٣، ٤، ٢٨، ٥٥، ٧٠) وانظر المفظليات (ق: ١١) وديوان بشر (ق: ٣٥). خليج الفرات: يريد نهر الفرات. الاكام: المرتفعات. يكب السفين: يقلبها. العبر: الشاطىء. الاثل: شجر. البدور: ج بدرة وهي الكيس المملوء بالنقود.

أَعـــدذت للحـــربِ أَوزارهَـــا

رِمــاحــاً طِــوالا وخَيــلا ذُكــورا

ومـــنْ نســـجِ داوودَ مـــوضـــونـــةً

تُســاقُ مــع الحــيِّ عِيــراً فعِيــرا

إذا ازدحَمَــتْ فــي المكــانِ المضيـ

قِ حــتَّ التــزاحــمُ منهــا القتيــرا

لهــا جــرسٌ كحفيــفِ الحصــا

دِ صــادف بــالليــلِ ريحــاً دَبُــورا

وجـــأواءَ تُتْعِـــبُ أبطـــالَهـــا

كمــا أتعَــبَ الســابقــونَ الكسيــرا

جيِــادُكَ فــي الصيــفِ فــي نعمــةٍ

تُصــانُ الجــلالَ وتُعطَــى الشعيــرا

سَــواهِــمُ جــذعــانُهــا كــالجــلا

مِ أَقــرحَ منهــا القِيــادُ النســورا[1]

فاذا رحنا نردِّد النظر في القيم التي أشاد بها هؤلاء الشعراء،

---

(١) الديوان (ق: ١٢). وانظر (ق: ٢، ٣، ٢١، ٢٨). أوزار الحرب: عدتها. موضونة: درع منسوجة بعضها على بعض. حت: برد وحكّ. القتير: رؤوس المسامير التي تربط أجزاء الدرع وحلقاتها. الجرس: الصوت. الدبور: الريح الغربية. جأواء: كتيبة سوداء لكثرة ما على فرسانها من الحديد. الكسير: المكسور. الجلال: ج جل وهو ما تلبسه الدابة لتصان به. جذعانها: شبابها. الجلام: ج جلم وهو تيس الظباء والغنم. النسور: ج نسر وهو لحم في بطن الحافر.

ورفعوا من قدرها ودعوا اليها، فاننا نجد أن القوة والكرم هما رأس هذه القيم، على أننا يجب أن نفرّق بينهما، فقد كان شعراء المدح الملتزم يجلّون «القوة» اجلالا عظيماً ثم يتبعون بها «الكرم»، بينما رفع شعراء المدح المتكسب ـ وخاصة من تأخر منهم كالأعشى ـ راية «الكرم» عالياً فتبوّأ الذروة، وظلت «القوة» دونه على السفح. ولكننا نجد إلى جانب هاتين القيمتين الكبريين طائفة واسعة من القيم، فنجد المدح بحسن الخلق وصفاته، والحدب على المحتاجين واغاثتهم، ورجاحة العقل، وحسن الرأي عند «زهير»[1]. ونجد المدح بالتقوى والتدين ورجاحة العقل عند «النابغة»[2]. ونجد المدح بهذه التقوى وبحسن الرأي ودهاء الحيلة والصفح عن جهال العشيرة عند «الأعشى»[3].

ومن الجلي أنني لا أستقصي كل قيم المدح، بل أنا أَتخيرُ بعضها ـ أو جديدها ـ لأؤكد أن منظومة القيم الجاهلية لم تستقر كل هذا الاستقرار، أو ـ على الأصح ـ لم تجمد كل هذا الجمود الذي تصوره أحاديثنا التي نتداولها دون تدقيق، فقد أصاب هذه المنظومة بعض التحول والتغير وفقاً لما أصاب الحس الأخلاقي الذي كان يتهيأ لاستقبال منظومة واسعة من القيم الجديدة الخيرة.

هذه هي صورة المدح كما رسمها شعراء أواخر العصر

---

(١) انظر الديوان (ق ص: ٣٣، ٨٦، ٣١٦).
(٢) انظر مختار الشعر الجاهلي الجزء الأول (ق: ٣).
(٣) انظر الديوان (ق: ٥، ٢١).

الجاهلي في قصائدهم، وهي صورة واضحة المعالم، مكشوفة الأرجاء على الرغم من رحابتها وتزاحم جزئياتها. وبانتهاء حديثنا عنها ينتهي الحديث عن التقاليد الشعرية الكبرى في «قصيدة المدح»: المقدمة، الرحلة، المدح.

ويبقى أن نقول: إن هذه القصيدة قد عرفت أغراضاً ثانوية إلى جانب هذه التقاليد الأساسية، ولكن هذه الأغراض لم تتأصَّل فهي تظهر آنا وتتوارى آونة كثيرة، كالحكمة التي تلوح في مدائح «زهير» و«الأعشى» بين حين وآخر، وهي تدور حول الموت والحياة وقسوة الدهر والتأمل في أحوال الناس لدى «زهير». وتدور حول الدهر والتعزّي بالسالفين وسرد قصصهم، وحول الهموم وقوة الارادة وأمور أخرى لدى «الأعشى». وإذا كانت حكمة «زهير» تدل على دراية واسعة عميقة بحياة القبائل، فان حكمة «الأعشى» تكشف عن ثقافته التاريخية وخبرته بالحياة، ونرى فيها ضرباً من الرقي العقلي أصابه الشاعر من صلاته بالحضارات المجاورة. وقد تصادفنا أحياناً أغراض أخرى أضيق من «الحكمة» وأقل شأناً كالهجاء الشخصي، والحنين إلى الأهل، والفخر بهم وسوى ذلك. . .

وبعد،

فقد طال بنا الحديث عن «قصيدة المدح» في هذه المرحلة ـ مرحلة التأصيل ـ فامتد وتشعب واتسع، وانعطف أحياناً واستقام حيناً، ودقَّ حتى أوشك أن ينقطع في بعض التفاصيل، وجرى واضحاً جلياً في معظم الأرجاء والأطراف، ولكننا كنا نحاول

باستمرار أن نجعله حديثاً متزناً، لا يصيح بنا صائح الفراق فيعجلنا عما نحن فيه، ولا يبقى منه بأيدينا سوى صورة ضيقة متقاربة الأطراف كظل الظهيرة، ولا تقيّدنا وعورة المسلك واشتباه السبيل فنضيع في بحار الرمل الواسعة، ونغرق في الدقائق والجزئيات، وقد يصح أن نضم طرفي الحديث أحدهما إلى الآخر، فنقول:

لم ترث «قصيدة المدح» في هذه المرحلة قصيدة المدح المبكرة فحسب، بل ورثت أيضاً القصيدة العربية عامة، فاستعارت تقاليدها الفنية الكبرى، وراحت تتعهدها بالرعاية والتطوير والاغناء، فامتدَّت ببعض المقدمات، ووسعت في جوانبها وخطت بها خطوات فسيحة إلى الأمام، وحوَّرت في صورة بعضها الآخر تحويراً يسيراً أو شديداً ، وزادت في صور هذه المقدمات فابتدعت صورة جديدة منها، ونقل بعض الشعراء اليها موضوعات حضرية زاهية الألوان، وجعل منها أغراضاً شعرية بارزة، ورصّع صدر قصيدة المدح بهذه الألوان الحضرية الجذابة.

ولقيت «الرحلة» على أيدي شعراء هذه المرحلة من الرعاية مالقيته «المقدمات» فمضوا بها أشواطاً إلى الأمام، وجعلوها ركناً أساسياً من أركان «قصيدة المدح» ومدوا في طاقتها، ووسعوا في أطرافها، وابتدعوا صورة جديدة لها، واقترضوا صورة أخرى لم تكن تعرفها «قصيدة المدح» من قبل، بل لم تكن تعرفها القصيدة العربية عامة إلا في دائرة قبلية ضيقة.

وظفر «المدح» بحظ واسع من عناية الشعراء، فمضوا يمتدون به، ويبيّنون معالمه، ويرسون له أصولا ثابتة، ويصلونه بالحياة

تارة، وينحرفون به عنها تارة أخرى، وحشدوا فيه طائفة من الموضوعات المختلفة، وراحوا يؤصلونها. وهكذا تم بناء «قصيدة المدح» واكتمل على أيدي شعراء هذه المرحلة فغدت لها تقاليدها الفنية العريقة، وأصبح لكل تقليد طائفة ضخمة من المقومات الفنية الدقيقة. وصار لهذه القصيدة نهج مرسوم يلتزمه الشعراء في بناء مدائحهم فيبدؤون بالمقدمة، ثم يصيرون إلى الرحلة، وينتهون إلى المدح، بل هم يلتزمون دقائق هذا النهج أيضاً في أرجاء متفرقة من قصائدهم. ومما لا ريب فيه أن شعراء المدح في هذه المرحلة قد اشتركوا جميعاً في تشييد هذا الصرح الفني الباذخ الذي نسميه «قصيدة المدح»، فرفع كل منهم جانباً منها أو أكثر، على نحو ما بينا، ولكن «الأعشى» هو الذي نهض بأثقل الأعباء، وعلى يديه اكتملت صورة هذه القصيدة أو استقرت، وهي الصورة التي توارثتها الشعراء فيما بعد. وليس غريباً إذاً أن يعدَّ الدكتور شوقي ضيف هذا الشاعر الكبير حلقة مهمة من حلقات الشعر الجاهلي تضيف جديداً إلى هذا الشعر في كل جوانبه[١]، وأن يجعله «تمهيداً» للشعر الحضري الذي ظهر من بعده[٢].

ويبقى بعدئذ أن نقول: لقد اختلفت رسالة قصيدة المدح من شاعر إلى آخر، فراح فريق يصون بها مصالح قبيلته وأرحامها، ومضى فريق آخر يعبر بها عن نفسه في لهوها وشيخوختها، وحاجتها إلى المال أو رغبتها فيه. ولكنها ظلت لدى الفريقين

---

(١) العصر الجاهلي: ص ٣٦٥.
(٢) المرجع السابق: ص ٣٦٢.

تعبر عن الحياة من حولها بصورة مّا، قد تتوهج وتتلألأ وترتفع أضواؤها في أحضان القبيلة الأم، وقد تكون شعلة صغيرة لا تضيء آفاقاً بعيدة رحبة، ولكنها تضيء صورة صاحبها وتجلوها. هكذا اتجهت «قصيدة المدح» في أواخر العصر صوب سجنها الضيق الجميل، تتحدث عن صاحبها، وتقف على أعتاب طبقة الأثرياء تتملقهم وتدعو لهم، وهي بذلك تتخلى عن انتمائها القديم، وتتنكر لذلك اليوم الذي ولدت فيه ـ ككل الفنون ـ بين أحضان الجماعة، وتؤسس لنفسها ميلاداً جديداً وانتماء كاذباً مزوَّراً.

* * *

قصيدة الاعتذار

«أصول وتقاليد»

ليس الحديث عن «قصيدة الاعتذار» منقطعاً أو بعيداً عن حديث «قصيدة المدح»، بل هو موصول به من طرف أو أطراف. وهو، بعدئذ، حديث قصير شديد القصر، إذا ما قيس بالحديث الآخر ـ على نحو ما سنرى ـ ، والعلة في ذلك قلّة الاعتذاريات نفسها أو ندرتها، وتشابه التقاليد الفنية بين «الاعتذارية» و«المدحة» تشابهاً يدفعنا إلى أن نقتصد في الحديث فلا نقول فيها إلا قولا يسيراً.

لقد حققت «الاعتذارية» منذ مرحلة «التأسيس» ـ خلافاً للمدحة ـ قدراً صالحاً من التطور والاكتمال، ورسم لها الشعراء المؤسسون نهجاً واضحاً تسلكه، وبينوا معالمه الكبرى، وحددوا لها رسالتها، فحملوها إلى «القصر» وراحوا يتشفعون بها، في شئون قبلية، وأخرى ذاتية تقع في دائرة الأسرة الواحدة. ولكنها ظلت ـ على الرغم من ذلك ـ تنتظر مزيداً من التفصيلات والملامح الدقيقة. وحين أقبلت مرحلة «التأصيل» شغل الشعراء «بقصيدة المدح» عن سواها، ولم يلتفت إلى «الاعتذارية» سوى نفر يسير منهم، بيد أن هذا النفر استطاع أن يحقق لها كثيراً مما كانت تنتظره وتحلم به، فاستقرت تقاليدها الفنية الكبرى وتأصلت،

واغتنت صورتها الواسعة بكثير من الملامح الدقيقة والتفاصيل، وأودعها الشعراء كل ما يملكون من أسرار الفن، فحققوا لها حظوظاً واسعة من صفاء التعبير وجمال الصورة، وبلغوا بها أعلى ذروة وصلت اليها في تاريخها الأدبي كله ـ فيما أعرف ـ، فقد بدأت هذه القصيدة بعد هذه المرحلة من شبابها الغضّ تدخل في طور الكهولة فتتقلص وتنكمش، ويعزف عنها الشعراء وتنحسر عنها الأضواء، وتطغى عليها «قصيدة المدح»، وتغدو شراعاً صغيراً في شاطىء المدح الممتد الزاخر بالموج والأشرعة والمراكب.

وحين نتحدث عن قصيدة الاعتذار في هذه المرحلة فانما نتحدث عنها عند «النابغة» أولا وأخيراً، وقد يمتد بنا الحديث يسيراً فنلمُّ بها لدى «عدي بن زيد». وأول ما نودُّ أن نسجله هو أن صورة هذه القصيدة لا تختلف كثيراً عن صورة قصيدة المدح، فهي مثلها تتكون من ثلاثة تقاليد فنية كبرى هي: المقدمة ـ الرحلة ـ المدح والاعتذار. ولكنها لا تعرف ما عرفته قصيدة المدح من اتساع دائرة المقدمة وكثرة صورها أو ضروبها، وهي لا تعرف أيضاً حديث الرحيل الطويل إلا في النادر القليل، ثم هي تشق شعاباً جديدة في مواطن الاعتذار، وتوسع الشعاب القديمة وتبينها، وتختلف هذه الشعاب، قديمة وجديدة، عن دروب المدح اختلافاً واضحاً.

فاذا فصَّلنا القول فيما نحن فيه بدا لنا أن قصيدة الاعتذار لا تعرف سوى صورتين من صور المقدمة، احداهما بدوية عريقة

هي مقدمة الاطلال، والاخرى رقيقة ناعمة هي مقدمة «الشكوى من الهم والليل». ويفتتح «النابغة» أكثر اعتذارياته بالوقوف على الاطلال، ويعنى بها عناية شديدة، فيوفْرلها ـ كما وفّر لها في قصيدة المدح ـ طائفة ضخمة من مقوماتها الفنية، ويمتد بها فيطيل في الحديث عنها، وينصرف إلى حاضر هذه الأطلال فيصوره تصويراً دقيقاً ، ولكنه قلما يشيع الحياة فيها على خلاف ما كان يصنع في أطلال مدائحه، فهو لا يصور ما حلَّ فيها من ضروب الوحش أو ماعلا فيها من النبات سوى مرة واحدة، ولعلنا نلتمس علة لذلك في موقف الشاعر النفسي، فليس مستغرباً أن يغطّي اليباب والصمت أطلال شاعر محزون ـ حزنه أمر أو آخر ـ، وليس مستغرباً أيضاً أن تشيع الحياة وينهض النبات وتسرح قطعان بقر الوحش في اطلال شاعر بريء من الهم والكدر. هو في حاله الأولى يغالب احساس الموت، ولكنه لا يستطيع أن يكتب لنفسه الفوز. وهو في حاله الثانية يتمرد على هذا الاحساس، ويصرُّ على أن يستنبت بذرة الحياة الخصبة من قلب هذا الموت، فينهض النبات وتتوالد قطعان الوحش. وهكذا يلتقي النقيضان ـ الموت والولادة ـ في أطلال الشاعر حين تهب عليه رياح الفرح فيرث كلاهما الآخر، وتجلل الوحشة العميقة واليباب والصمت هذه الأطلال حين تعصف بصاحبها رياح الحزن:

يــا دارَ مَيّــةَ بــالعليــاءِ فــالسَّنَــدِ

أقـوَتْ وطـالَ عليهـا سـالـفُ الأبَـدِ

وقَفْــتُ فيهــا أُصيــلاناً أُســائِلُهــا
عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبعِ منْ أَحَدِ

إلاَ الأَواريَّ لأيــــاً مـــا أُبيِّنُهـــــا
والنؤي كالحوضِ بالمظلومةِ الجلدِ

رَدَّتْ عليــــهِ أَقــــاصيــــهِ وَلَبّـــدَهُ
ضَرْبُ الوليدةِ بالمسحاةِ في الثّأَدِ

خَلّــتْ سبيــلَ أَتــيٍّ كــانَ يَحْبِسُــهُ
ورَفَّعَتْــهُ إلــى السّجفيــنِ فــالنّضَــدِ

أَضحَتْ قِفاراً وأضحى أهلها احتملوا
أَخنى عليها الذي أَخنى على لُبَدِ[1]

واذا كانت مقدمة الأطلال تصور صراع الشاعر والحياة تصويراً رمزياً، فان مقدمة «الشكوى من الليل والهم» تصور هذا الصراع تصويراً حياً مباشراً، دون أن تفقده المباشرة شيئاً ـ أي شيء ـ من روعته وفتنته. وقد رأينا «النابغة» يفتتح احدى مدائحه بهذه المقدمة، ويبدع في تصوير أحزانه ومواجعه أيضاً ، فكيف استقام أن يكون موجعاً حزيناً في المدح والاعتذار؟ اننا لا نفترض اقتران المدح بالحبور دائماً، فما أكثر مامدح الشعراء والحزن يعصر قلوبهم! هل أذكر «المتنبي» يوم تحوَّل إلى «كافور» تاركاً وراءه قلبه في بلاط «سيف الدولة»؟ أو أذكر آخرين سواه؟

وليست مقدمة «الشكوى من الليل والهم» وقفاً على «النابغة»

(١) مختار الشعر الجاهلي، الجزء الأول (ق: ١).

وحده، فقد رفع «عدي بن زيد» اعتذارية إلى النعمان افتتحها بهذه المقدمة أيضاً، فصور ليله الطويل فكأنه موصول بآخر، وصور حاله النفسية فهو أرق معذب كأن مضجعه مسرود بالابر، لقد طرقه هم ثقيل فأخذ النوم منه وكتب عليه السهر! وحقاً يصور «عدي» ليله ومواجعه تصويراً جميلاً[1]، ولكنه لا يبلغ شأو «النابغة» الذي يبدع في تصوير ليله الساهر، ودهره العنيد الجبار، وما داخل نفسه من هموم وحزن، وما تكلفه هذه النفس من مشقة فوق ما يطيقه هو، وفوق ما يطيقه الآخرون جميعاً!! ويرتفع «النابغة» بهذا الحديث والتصوير إلى مستوى إنساني رحب، فيجعل مما يتحدث عنه موضوعات إنسانية عميقة الجذور في النفس الانسانية عامة، لانفسه وحده، فيغدو الليل موئلا للهموم، وتبيت النفس تنازع صاحبها أن يحررها من الخوف والهم ونوازل الدهر، ولكن من ذا الذي يقوى على الدهر، هذا الخصم العنيد؟!

كتَمتُك ليلاً بالجمومينِ ساهرا
وهميّنِ هَمّاً مُستكِنّاً وظاهِرا
أَحاديثَ نفسٍ تَشتكي ما يَريبُها
وَوِرْدَ هُمومٍ لا يَجِدْنَ مصادرا
تُكلفّني أَنْ يفعلَ الدهرُ هَمّها
وهل وجدَتْ قَبْلي على الدهرِ قادرا[2]

---

(١) ديوان «عدي بن زيد العبادي» (ق: ٨) حققه وجمعه: محمد جبار المعيبد شركة دار الجمهورية للنشر والطبع بغداد سنة ١٩٦٥.
(٢) مختار الشعر الجاهلي. الجزء الأول(ق: ٧).

فاذا بلغنا حديث الرحلة ألفينا «النابغة» زاهداً فيه، قليل الحرص عليه، فقد أسقطه من أكثر اعتذارياته، وألم به إلماماً خاطفاً في بعضها، ولكنه وقف مرة يطيل فيه ويشعبه، فوصف ناقته وصفاً حسياً مقتضباً اقتضاباً شديداً ، ثم خرج إلى قصة «الثور الوحشي» فسار بها في سبيلها التي نهجتها الشعراء وذللتها لايحيد عنها ولا ينحرف، حتى بلغ بها نهايتها المعهودة، وعني عناية بالغة برسم الشخوص وتصوير القتال، وبذَّ اقرانه جميعاً وعلا عليهم حين راح يصور نفسيات كلاب الصيد، وما يدور في نفسها من حوار تصويراً بديعاً يروعنا صدقه، وحرارة الحياة فيه: نفوس يملؤها الطمع، ويهيج شهوتها حب القتال واغراء النصر، ثم يداخل بعضها الخوف، ويوجعه القتل، ثم يمزقه الألم المستعر في الصدر، فينقبض ويتلوى، ثم يهوي على القرن يعضه ويكدمه، فاذا رأى «واشق» إقعاص صاحبه راجعته نفسه في أمر القتال وحدَّثته باليأس منه، فقنط من الثأر أو الدية، ثم تلاشى من نفسه الطمع، وعرف أن مولاه لم يغنم ولم يسلم، فانطوى على مرارة الجرح واستكان اليها، حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع الموج حتى تكسره صخور الشاطىء:

فارتاعَ من صوتِ كَلّابٍ فباتَ لَهُ
طوعَ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ

فبَثّهُنَّ عليهِ، واستمرَّ بهِ
صُمْعُ الكعوب بريّاتٌ من الحَرَدِ

فهـابَ ضمـرانُ منـه حيـثُ يـوزِعُـهُ
طَعنَ المُعاركِ عند المُحْجَرِ النّجُدِ
شـكَّ الفـريصـةَ بـالمِـدرى فـأنفـذَهـا
شكَّ المبيطرِ إذْ يَشفي من العضَدِ
كـأنـه خـارجـاً من جنـبِ صفحتِـهِ
سَفّــودُ شَــربٍ نَسُــوهُ عنــدَ مُفتَــأدِ
فظـلَّ يَعْجُـمُ أعلـى الـرّوقِ مُنْقَبِضـاً
في حالكِ اللونِ صَدْقٍ غيرِ ذي أَوَدِ
لمّـا رأى واشـقٌ إقعـاصَ صـاحِبِـهِ
ولا سبيــلَ إلــى عَقْــلٍ ولا قَــوَدِ
قالَتْ له النفسُ إنّي لا ارى طَمعَاً
وإنَّ مولاك لم يَسْلَمْ ولمْ يَصِدِ[1]

ولسنا نستغرب أن يحسن «النابغة» تصوير النفسيات كل هذا الاحسـان، فقـد أصـاب قـدراً وافـراً مـن التحضـر، فتهـذبـت أحاسيسه ورقّت، وصار أقدر على تبين الملامح النفسية الدقيقة وتصويرها، وهو بذلك يخلع على هذا الغرض البدوي بعض الملامح الرقيقة فتزيده بهاء. ويعزف «عدي بن زيد» عن حديث «الرحلة» ويستبدل به حديث «الظعائن»، ولكنه لا يطيل في هذا

---

(١) مختار الشعر الجاهلي: الجزء الأول(ق: ١).

الحديث على الرغم من أنه يذكر أكثر مواقفه الأساسية، فيصور الظعائن، وقد خرجت جماعات كأنها أمواج البحر المتدافعة، ويصور الكلل والقطوع ويذكر ألوانها، ثم ينعت نساء الظعن ويشبههن بالظباء[1] . وأنا أظن أن الشاعر لا يتحدث عن هذه الظعائن حقيقة، ولكنه يتحدث عن الحياة أو الحرية التي حجز السجن بينه وبينها، وهو يستعير هذا التقليد الفني العريق للتعبير من ورائه عن حبّه لهذه الحرية وكلفه بها. لقد حجز السجن بينه وبينها كما حجز الرحيل بين الحبيب وظعائنه، وهذه الظعائن تلوح عن بعد جماعات وفيها الجمال كل الجمال كما تلوح هذه الحرية عن بعد والناس ينعمون بها وفيها الجمال كل الجمال. وأنا لا أريد أن أمضي في تحليل النص الشعري ففيه أمور كثيرة، وحسبي أن أؤكد هنا أمراً أكدته منذ سنوات، وما تزال النصوص ترسخ ايماني به، هو: رمزية الظعائن، فقد كان الشعراء الجاهليون يتحدثون من وراء هذا القناع الفني كما تحدثوا من وراء الغزل والأطلال وقصص حيوان الصحراء عن أمور جمة لا مجال للتفصيل فيها أو الحديث عنها في هذا المقام.

فاذا فرغنا من حديث «المقدمة» و «الرحلة» لم يبق أمامنا إلا حديث «الاعتذار»، وقد رأينا سابقاً شعراء فترة التأسيس يرسون كثيراً من مقوماته الفنية، فلما جاء «النابغة» راح يرعى هذه المقومات وينميها ويؤصلها فميز دروب هذا الفن وشعابه.

---

(١) الديوان (ق: ٨).

وحدها وبينها، أوشك أن أقول جميعاً، وهكذا أصبحت لوحة الاعتذار زاخرة بالألوان والخطوط، حافلة بالظلال والأضواء. ونستطيع أن نحدّد أصول هذا الفن أو محاوره الأساسية بالعناصر الآتية: مدح المعتذر منه، تصوير نفسية الشاعر، محاولة التبرؤ من الذنب ودفعه، الاستعطاف وطلب العفو. ويضيف «عدي بن زيد» عنصراً آخر هو «الالتجاء إلى الله». ومن الجلي أن طائفة يسيرة أو كبيرة من المقومات الفنية الدقيقة تكتنف كل أصل من الأصول السابقة وتدور حوله.

ويسرف «النابغة» في المدح ويغلو على نحو ما يصنع «الأعشى» في مديحه، بل هو يفوقه أحياناً، وقد يفدي ممدوحه بالنفس والأقرباء، ويدعو له دعاء طيباً ، وتقترن القوة بالكرم في هذا المدح اقتراناً دائماً فلا تنفكُّ إحداهما عن الأخرى، فكأن الممدوح هو الذي يهب الحياة وهو الذي يعبث بهذه الحياة ويدمِرها أيضاً. وتبرز صورتا «النهر والأسد» للتعبير عن هاتين القيمتين «الكرم والقوة» في بعض المواطن:

فما الفراتُ إذا هبَّ الرياحُ لَهُ
ترمي غَواربُهُ العبرينِ بالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كلُّ وادٍ مُترعٍ لَجِبٍ
فيه رُكامٌ من الينبوتِ والخضَدِ

يظلُّ من خوفهِ الملاَّحُ مُعْتَصِماً
بالخَيزُرانةِ بعدَ الأينِ والنّجَدِ

يـومـاً بـأَجـودَ منـهُ سَيْـبَ نـافِلـةٍ
ولا يَحولُ عطاءُ اليوم دونَ غَدِ[1]

ولا يخفى ما في هذه الصورة من الاسراف والمبالغة، وما فيها من بشائر الحياة ونذر الموت، فالفرات هو باعث الخصب والحياة وهو أيضاً هذا النهر الغاضب المجنون الذي يجتثُّ الحياة ويدمّرها، هو الذي يمدُّ الشجر والنبات باسباب الحياة، وييسر هـذه الحيـاة علـى المـلاحيـن، وهـو أيضـاً الـذي يقتلـع النبـات والأشجار ويعصف بهؤلاء الملاحين ويلقي الرعب في قلوبهم حتى يوشك أن يطويهم! بعبارة أخرى: إِنه صورة حية أو رمزية لهذا الممدوح الذي يتعانق في كفه النقيضان «الموت والحياة» أو«القوم والكرم».

ويصور «النابغة» حاله النفسية وما يقاسيه من الهم والخوف فيبـدع فـي التصـويـر، وربمـا استعـار لصـورتـه بعـض العـادات الاسطورية فزادها فتنة وغموضاً:

وَعيدُ أبـي قـابـوس فـي غيـرِ كُنْهِـهِ
أتـانـي ودونـي راكـسٌ فـالضّـواجـعُ
فَبِـتُّ كـأنـي سـاورتنـي ضئيلـةٌ
من الرُّقْشِ في أَنيابها السمُّ ناقعُ

---

(١) مختار الشعر الجاهلي. الجزء الأول (ق: ١). وانظر (ق: ٢، ٨، ٢٨) العبران: الناحيتان. الغوارب: الأمواج. الركام: الحطام. الينبوت: شجر. الخضد: ما تكسر. الخيزرانة: السكان. الأين: الإِعياء.

يُسَهّـدُ مـن ليـلِ التّمـامِ سَليمُهـا
لِحَلـيِ النسـاءِ فـي يـديـهِ قَعَـاقـعُ
تَنـاذَرَهـا الـرّاقـونَ مـن سُـوءِ سمِّهـا
تُطلِّقُـهُ طـوراً وطـوراً تُـراجـع[1]

وقد أعجب النقاد، قدامى ومحدثين، - وحق عليهم أن يعجبوا - بتلك الصورة الخالدة التي صور بها خوفه، قال مخاطباً النعمان:

فـإنّـكَ كـالليـلِ الـذي هـوَ مُـدْرِكـي
وإن خلـتُ أَنَّ المنتـأى عنـكَ واسـعُ

هل ثمة أحد منذ فجر الانسانية حتى اليوم لا يعرف الليل؟ أريد أن أقول لا يخاف الليل، الليل ذلك الطائر الخرافي الذي يأتي كل يوم من وراء الشمس، من البحر، ومن وراء الأفق فينشر أجنحته القاتمة السوداء فتغطي وجه الدنيا، الليل المملوء بالأسرار والخوف والطلاسم، أليست توقظ الصورة في نفوسنا كل هذه المعاني وأخرى كثيرة غيرها؟ هكذا يبدع «النابغة» في تصوير حالته النفسية، فيملأ أعيننا بالدهشة ويثير الغيرة في نفوسنا.

ويحاول «النابغة» أن يدفع عن نفسه التهمة، ويتبرأ من الذنب، فيلتمس لذلك سبلاً متفرقة من القول تضيق وتتسع لعلها تتظاهر جميعاً على براءته، فهو يكذِّب الوشاة ويحمل عليهم ويرميهم

---

(١) مختار الشعر الجاهلي، الجزء الأول (ق: ٢) وانظر (ق: ٨). ساورتني: لدغتني. يسهد: يمنع من النوم. ليل التمام: أطول ليالي الشتاء. السليم: اللديغ.

بحجارة من نار ويحمّلهم وزر ما هو فيه، وهو يدعو على نفسه بالشر المستطير إذا كان ما انتهى إلى ممدوحه حقاً أو بعض حق، وهو يدعو هذا الممدوح إلى أن يتريث في حكمه فيستجلي حقيقة الأمر. وأهم من هذا كله تلك الأقسام التي تتوهج كالنار في اعتذارياته، فلا ينفك يغلّظها ويزيد فيها كأنه يريد أن ينسخ بها ضلال الممدوح وكذب الوشاة:

فـلا لَعَمْـرُ الـذي مَسّحْـتُ كعبتَـهُ
وما هُريقَ على الأنصابِ من جَسَدِ
والمؤمنِ العائذاتِ الطيرَ يَمْسَحُها
رُكبـانُ مكـةَ بيـنَ الغيـلِ والسّعَـدِ
مـا قلـتُ مـن سيّيءِ ممّا أُتيـتَ بـهِ
إذاً فلا رفعَتْ سوطي إليَّ يدي[1]

وأنا أحب أن أقف قليلا على «ظاهرة القسم» في اعتذاريات النابغة، فهي تتكوّن من عناصر متناقضة شديدة التناقض، من هذا الامان وهذا الخوف: خوف هذه الطير التي تعوذ بالحرم الشريف، وأمن هذه الطير الذي تنشده وتحلم به. أو هي ـ أي ظاهرة القسم ـ تجعلنا في جو خاشع تملؤه الرهبة والخوف، وتقدم فيه النذور ويتلألأ الحلم، جو الكعبة المقدسة وما يقدم فيها من القرابين وما تحنُّ اليه النفوس وتحلم به من الغفران والحياة الآمنة الصافية.. هل نتقدم خطوة أخرى فتزعم أن

(١) مختار الشعر الجاهلي (الجزء الأول ق/ ١) المؤمن: الله.

«النابغة» يتخيّر أقسامه تخيراً بديعاً أيضاً فاذا هي تصور موقفه النفسي تصويراً دقيقاً بما ينطوي عليه من رهبة وخشوع وخوف، وما يحلم به من أمن وصفح وغفران؟!

فاذا مدح الشاعر وأسرف في المدح وغلا، وصور ما هو عليه من حال السوء وما يساوره من الهموم والمخاوف، وتبّرأ مما رمي به، فكذب الوشاة وأنكر دعواهم، واقسم على صدقه ووفائه، اطمأن إلى سبيله فمضى فيها، وصار إلى الاستعطاف وطلب العفو - ومن ذا الذي لا يخطىء؟ -، وزعم أن رضى الممدوح هو لؤلؤة الحلم التي كتب عليه أن يقضي عمره بحثاً عنها!

فـلا تَتْـرُكَنّـي بـالـوعيـدِ كـأنّنـي
إلى الناسِ مطليٌّ بهِ القارُ أجربُ
ألـم تـرَ أَن الله أَعطـاكَ سـورةً
تـرى كـل ملـكٍ دونهـا يتـذبـذبُ
ولسـتَ بمستبـقٍ أخـاً لا تلمُّـهُ
علـى شَعَـثٍ أيُّ الـرجـالِ المهـذَّبُ
فـإنْ أَكُ مظلـومـاً فعبـدٌ ظلمتَـهُ
وإنْ تكُ ذا عُتْبَى فمثلُكَ يُعتِبُ[1]

ويهتف «عدي بن زيد» وقد أوصدت الأبواب في وجهه، أوصدها الأعداء الظالمون، أن ليس من خلاص له إلا باذن الله.

---

(١) مختار الشعر الجاهلي. الجزء الأول (ق: ٨). السورة: بفتح السين السطوة، وبضمها: المنزلة والشرف. الشعث: الفساد. العتبى: الرضى.

لقد أضناه القيد، وأمست الأيام ثقيلة كالمواجع، وذوت وردة الأمل في النفس، فهل بعدئذ غير الله من مقصد أو مجير؟[١].

هكذا تبدو سبيل الاعتذار ضيقة شائكة كثيرة العثار، ولكن الشعراء يتلطّفون في المسير فيها، ويعرفون كيف يسلكون شعابها مهما انعطفت بهم ودقّت، وهم يوطئون لمقاصدهم بضروب جمة من طيِّب القول، و«النابغة» ـ دون منازع ـ سيد شعراء الجاهلية في فن الاعتذار. يقول الدكتور شوقي ضيف: «واذا كان النابغة يتفوق في المديح تفوقاً ظاهراً، فانه كذلك يتفوق في الاعتذار، وكأن ذوقه الحضري هو الذي أعده لهذا التفوق»[٢]. ونحن نمتد بهذا القول قليلاً، فلا نعدُّ «النابغة» متفوقاً في «فن الاعتذار» وحده فحسب، بل نعدّه ـ منصفين ـ متفوقاً في «قصيدة الاعتذار» أيضاً. فاذا انعطفنا إلى أول الحديث، ورحنا نضمُّ ما تفرّق منه تبين لنا أن «قصيدة الاعتذار» في هذه المرحلة قريبة من «قصيدة المدح» أو ـ على الأصح ـ شقيقة صغرى لها، وأن «النابغة» ـ شاعر الاعتذاريات الكبير ـ هو الذي نهض بها هذه النهضة الرائعة، فوهبها كل طاقته الفنية، وراح يسهر عليها ويرعاها، لقد ملأ وجهها الجميل بالملامح الدقيقة والعلامات الفارقة، فاكتملت حسناً وبهاء وحقّقت على يديه كل ما كانت تحلم به في مرحلة «التأسيس». وحفظ «النابغة» لهذه القصيدة صورتها السابقة، وانتماءها القديم، فظلت وفية للقبيلة الأم، تسهر على شؤونها

---

(١) الديوان (ق: ٨).

(٢) العصر الجاهلي: ص ٢٨٦.

فتصونها وتجنّبُها المكاره. بكلمة أخرى: لقد حققت «قصيدة الاعتذار» في هذه المرحلة كل ما كانت تنتظره، فتوطدت أصولها واستقرت، واكتملت ملامحها وتوضحت، وبرزت في شعر «النابغة» بأكمل زينتها فكأنها واحدة من صبايا القبيلة الحسان.

* * *



الباب الثاني
بين
الأصول والتجديد



تمهيد
علاقة الدين بالفن

تعوّد الباحثون أن يثيروا - وهم يتأهّبون للحديث عن الشعر العربي في صدر الاسلام - قضية من أهم قضايا هذا الشعر وأبرزها هي قضية «الاسلام والشعر». ويندر أن نجد باحثاً يغفل عن هذه القضية وتقليب النظر فيها إذا أراد أن يصطنع لبحثه قدراً من المنهجية مقبولا، حتى صارت من الرسوم الفنية الثابتة في حديث الباحثين. وهم يحتفلون بهذه القضية احتفالا كبيراً، ويجمعون الأدلة والشواهد من الأدب والتاريخ، ثم يسوقون ما تجمّع بأيديهم من الحجج والبراهين، ويفصّلون القول فيها، وهم بين اثنين لاثالث لهما: أما الأول فيزعم ان الاسلام قد أضعف الشعر العربي، وصرف الناس عنه، فقل «كمّاً» وتدنّى «كيفاً»، ويمثل هذا المذهب نقادنا القدماء كابن سلام وابن خلدون وبعض الباحثين المعاصرين من العرب والمستشرقين.

وأما الثاني فيعتقد بأن الاسلام لم بضعف الشعر، ولم يعرقل مسيرته بل هو - على خلاف ذلك - قد شجع هذا الشعر ورعاه، واحتفى به، فكثر قالة القريض، وتعددت مسالكه وموضوعاته، ويمثل هذا المذهب طائفة واسعة من الباحثين المعاصرين عرباً ومستشرقين.

وأنا لا أنكر أن قضية «الاسلام والشعر» جديرة بكل هذا البحث والتدقيق، ولكنني أنكر أن تتشابه طرائق البحث فيها كل هذا التشابه، أريد أن أقول: ان تتطابق تطابقاً كاملا، فيردِّد أحدنا ما قاله الآخر دون أن نخرج بهذه القضية إلى صعيد جديد، ودون أن نستطيع صياغتها صياغة أخرى جديدة تمنحها ضرباً من الحداثة والتألق، فكأننا ندور حول أنفسنا وقد استهوتنا فكرة الدوران حتى أوشكت أن تكون غاية أو كانت.

وإذاً قد يكون من حقنا ـ أو واجبنا ـ أن نحاول تأصيل هذه القضية، فلا نتحدث عن علاقة الاسلام بالشعر خاصة، بل نبحث في علاقة الدين بالفن عامة، فاذا فرغنا من ذلك حاولنا أن نتبين ما يمتاز به الاسلام من خصائص ذاتية، وما يمتاز به الشعر العربي من خصائص ذاتية أيضاً، فاذا استقام لنا ذلك قارنا واقع هذا الشعر في صدر الاسلام بما تهيأ لنا من معارف نظرية قدمها لنا تاريخ الأديان والفن عامة. وأنا أعرف أنني لن أقوى في هذه العجالة على نهج هذه الخطة التي أرسمها للبحث، فهي تحتاج إلى استقصاء واسع مستفيض، وأرى أن من حقها أن تدرس في بحث مستقل. ولذا فانني سأكتفي بوقفة خاطفة على مفارق هذه الدروب الجديدة التي لم يعتد البحث في تاريخنا الأدبي أن يسلكها من قبل، وحسبي أنني قد أثرت هذه المشكلة ورسمت بعض مسالكها وها أنذا أجازف في أن أقول في أمرها شيئاً أو بعض شيء.

إن قضية «الأصول» هي أولى القضايا التي يدور الحوار

حولها، فما أصل الدين أو مصدره؟ وما أصل الفن أو مصدره؟

نستطيع أن نحصر الآراء التي أثارتها القضية الأولى ـ أصل الدين ـ في نظريتين عامتين: «النظرية الأولى هي التطورية، وهي تذهب إلى أن فكرة الله وجدت في المجتماعات الأولى بشكل عقائد انبثقت إما من الأفراد واما من الجماعة.

النظرية الثانية هي الفطرية، وهي تذهب إلى أن فكرة الله أو الدين على العموم إنما هي فكرة فطرية وجدت في عقل الانسان، ولكن أوجدها فينا موجود أعلى.

الفكرة الأولى تذهب إلى أن الدين وجد في صورة جماعية أو فردية، ولكنه في كلتا الحالتين من عمل الانسان. والفكرة الثانية تنادي بأن للدين حقيقة خارجية هي الله، منفصلة عن الجماعة وعن الكون كله، مباينة له، وأن تلك الحقيقة الخارجية هي التي غرست فينا فكرة الله»[1].

وتتعدد المذاهب في النظرية الأولى فنرى ثلاثة منها هي: المذهب الحيوي، المذهب الطبيعي، المذهب الطوطمي[2]. وتنتهي هذه المذاهب إلى أن الدين ليس مرتبطاً بالجماعة، ودليل ذلك أنه لم يظهر بين بعض الحيوانات التي تحيا حياة جماعية، بل هو مرتبط بالانسان، ومن هنا كان الدين ظاهرة انسانية.

---

(١) علي سامي النشار: نشأة الدين، النظريات التطورية والمؤلهة. ص /٣١/ دار نشر الثقافة بالاسكندرية ١٣٦٨ـ ١٩٤٩.

(٢) للتفصيل في هذه المذاهب انظر المرجع السابق: الباب الأول. وانظر محمد عبد المعين خان: الأساطير العربية قبل الإسلام.

وتنتهي النظرية الثانية إلى أن التوحيد هو منشأ الأديان وليس نهاية للتطور الديني، «فالتثليث في المسيحية وتعدد الأقانيم انما هي طوارىء على جوهر المسيحية. والتوسل الغالي وتقديس الأئمة العلويين في الاسلام هي مخالفات واضحة للأصل الاسلامي المبشر بالتوحيد النقي.. الخ، فلا جرم إذاً أن يتصل التوحيد البدائي بجزئيات أصبحت فيما بعد تكوّن مذاهب بعيدة عن التوحيد. وعلى هذا نشأ المذهب الحيوي من التوحيد، وكذلك المذهب الطبيعي.. والتوحيد بعد ذلك في الأديان المختلفة إنما هو رجوع إلى الفطرة الأولى»[1].

ونفهم مما تقدم أن كلتا النظريتين ـ التطورية والفطرية ـ تؤكد أن الظاهرة الدينية موغلة في القدم، فقد رافقت الانسان منذ فجر حياته، ولم تأت هذه المرافقة اتفاقاً أو عبثاً، بل قادت اليها ودفعت إلى استمرارها أسباب وضرورات، وكانت الأديان تلبي ـ على امتداد التاريخ بصورة مّا ـ حاجات انسانية عميقة، فمن المعروف أن الموقف الديني يعبر عن عجز الانسان الاجتماعي والمعرفي أمام الوجود، فيشعر هذا الانسان بأن الوجود كلٌّ واحد زاخر بالمعاني والأسرار، ويؤمن ايماناً عميقاً بعقلانية بناء العالم، وتتملكه الدهشة فيقف مذهولا أمام اتساق قوانين الطبيعة، وحينئذ ـ أي حين يقف عاجزاً عن تفسير ما يرى ويحسّ وعن تعليله ـ يلجأ إلى قوة مفارقة عليا فيؤمن بأنها مدبِّرة

---

(١) نشأة الدين: ص /٢٠٣/.

هذا الكون، ويرى في هذا الإيمان شفاء من حسرة العجز. ومن هنا كان بعض المفكرين الكبار يرى أن أهم وظائف الفن والعلم هي ايقاظ هذا الشعور الديني الكوني والحفاظ على شعلته المقدسة كيلا ينطفىء الشوق إلى المعرفة. وقد يكون الدين احتجاجاً على الشقاء والظلم، وهنا تتضح تقدميته وتبرز رسالته الاجتماعية، فيغدو أسلوباً في العمل يرمي إلى التحرر من الظلم والشقاء، «فالقول بأن الدين، في كل زمان ومكان، يصرف الانسان عن العمل والكفاح يتناقض تناقضاً صارخاً مع الواقع التاريخي[1]»، ونستطيع أن نضرب لذلك أمثلة من الاسلام والمسيحية على حد سواء.

واختلف الباحثون في أصل الفن أو مصدره كما اختلفوا في أصل الدين أو مصدره على أن الخلاف فيه أقل عنفاً وأهدأ . فقد «فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الانسان من العالم الالهي، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه انسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة، منبىء الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء»[2] ، وبناء على هذا الفهم أو الاعتقاد رأى أفلاطون أن الجمال الأصيل «هو مانتج عن معرفة بالحق، وأرشد إلى الخير»[3] ، وفهمت العرب قديماً الشعر ـ ولم تكن تحتفل بفن احتفالها به ـ فهماً

---

(١) ماركسية القرن العشرين: ص /١٤٧/ .

(٢) في فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر: ص /١٣/ .

(٣) المرجع السابق: ص /١٤/ .

مقروناً بوجود قوة غيبية هي مصدر الإلهام والعبقرية، فتحدثت عن شياطين الشعر والشعراء. فكأن الشعر ـ أو الفن ـ هبة من هذه القوة الغيبية، وهو فهم يقترب من فهم «أفلاطون» من حيث مصدر الفن، فاذا كان هذا الفن قد هبط من السماء على الإنسان حين القى به الاله «بروميثوس» عند «أفلاطون»، فانه هبة من هذه الشياطين تلقي به على ألسنة الشعراء عند العرب، فكلاهما ـ «العرب وأفلاطون» ـ يرى أن مصدر الفن قوة غيبية غريبة عن الانسان ومنفصلة عنه، وان كان أفلاطون يسمي هذه القوة «الإله أو السماء»، وكانت العرب تسميها «الشياطين». ولكن السفسطائيين أكدوا أن الانسان هو مصدر الفنون جميعاً، أي إن الفن ظاهرة إنسانية لا ترجع في مصدرها إلى أصل إلهي، وبذا أصبح الجمال قيمة متغيرة بتغير الناس والزمان والمكان[1]. وأكد «أرسطو» أن الفن من صنع الانسان، وأناط به مهمة تصحيح الطبيعة وتقويمها واكمالها، وهو يرى «أن فن الشعر قد نشأ في الانسان بفضل غريزة طبيعية فيه هي غريزة المحاكاة، وميله إلى الايقاع، فهو يستمد من المحاكاة لذة، كما يستمد من الايقاع لذة»[2]، «ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقي للفن إلا أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرّق بين النقد الأخلاقي الذي يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفي وبين النقد الجمالي الذي يقيم الفن بما يحقّقه من إشباع للبهجة

---

(١) المرجع السابق: ص /١٦/.
(٢) المرجع السابق: ص /٨٢/.

الجمالية»[1] . وإذا كان الخلاف ما يزال قائماً في «أصل الدين»، فان الآراء قد استقرت فيما يتعلق «بأصل الفن أو مصدره»، وصار الباحثون ينظرون إلى الفن بوصفه وجهاً من وجوه النشاط الانساني، ويحاولون أن يفسروا قدرة الفنان في ضوء أبحاث الذكاء والتوافق الاجتماعي بعد أن فسروها زمناً تفسيراً مرضياً، وبعد أن فسروها قديماً «بالالهام»[2] ، وهم يؤكدون «أن الدافع الجمالي جزء أصيل من أجزاء العقل البشري الهامة»[3] منذ كان الانسان، ويرون أن القول أو الاعتقاد «بأن الدافع الجمالي غير موجود بالنسبة للرجل البدائي لكونه غير قادر على وعيه انما هو خلط بين حقيقة الشعور بالشيء وحقيقة وجوده»[4] . وقد ارتبط الفن في المجتمع البدائي بالعمل ارتباطاً مباشراً[5] ، ومن هنا كانت طبيعة الفن الأولى طبيعة جماعية، فقد نشأ بين أحضان الجماعة في أثناء صنع الأشياء النافعة، وبذا كان ذا طبيعة نفعية وجمالية معاً. أما بزوغ الفن لذاته فأمر لم يحدث في الحياة المشاعية البدائية ـ شأنه في ذلك شأن العلم ـ بل حدث فيما بعد، حين انقسم المجتمع إلى طبقات «فالطبقة الحاكمة ترى منتجات الفن والعلم كما لو كانت تخصها هي وحدها، وتستخدمها لتدعيم

---

(١) المرجع السابق: ص /٩٤/ .

(٢) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ص ٤٩ دار المعارف ١٩٦٣ .

(٣) الفن والجمتمع: ص /٥٥/ .

(٤) المرجع السابق الصفحة نفسها.

(٥) سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن. ص /٢٣/ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. سنة ١٩٧١ .

حكمها»[1] . ولست أحب بعدئذ أن نختلف في أن الانسان هو موضوع الفن الحقيقي، وهذا «هو السبب الذي يفسر كيف أن الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكاً عميقاً ، فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التي يشترك فيها الجميع، إن الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين»[2] .

ونفهم مما تقدم أن الموقف الديني قديم جداً ومستمر، وأن فكرة «الله» تتمتع بسيادة منقطعة النظير، وما تزال الفلسفة ـ بل أوسع مذاهبها نصيباً من سوء السمعة في مجال الدين ـ تستبعد نسخ هذه الفكرة أو انتفاءها. وان الموقف الجمالي قديم جداً ومستمر أيضاً ، وان «الفن» كان ـ وما يزال ـ يحظى بمكانة مرموقة في الحياة الانسانية. وان كلا الموقفين، الفنى والديني، يلبّي حاجات عميقة الجذور في النفس البشرية. ومن الملاحظ أننا لا نتحدث هنا عن دين بعينه أو فن بعينه، بل نتحدث عن الموقف الفني والموقف الديني، أو ـ بعبارة أوضح ـ عن فكرة «الفن» وفكرة «الايمان» بغض النظر عن الصور أو الأشكال التي تتقمصها أو تبدو فيها كلتا الفكرتين. فاذا كان الأمر على هذا النحو كان من حقنا أن نسأل: ما علاقة الدين بالفن؟ أو ما وجه التناقض بين الدين والفن؟

إننا لا نجد في الحقيقة صلة ـ أية صلة ـ بين الايمان والفن، فكلاهما مستقل عن الآخر، ولكل خصائصه المميزة، إنهما قد

---

(١) المرجع السابق: ص /٣٣/ .
(٢) المرجع السابق: ص /٢٧/ .

يفترقان وقد يلتقيان دون أن يكون للقائهما أو افتراقهما علة منبثقة من أحدهما أو من كليهما، فليس أحدهما ضرورياً للآخر أو مرتبطاً به بعلة ذاتية، وهل ثمة ما يحول دون أن يكون الفنان مؤمناً ؟ أو يحول دون أن يكون المؤمن فناناً ؟ وهل يلبي الفن الحاجات التي يلبيها الايمان أو يحقق الإيمان الحاجات التي يحققها الفن؟ باختصار: ان الدين ليس منبثقاً من الفن أو تابعاً له، وان «ماهية الفن ذاتها ليست وليدة حضارة أو دين، وانما هي قدرة دائبة في الانسان نفسه لا تهن»[1] .

إن علاقة الدين بالفن علاقة عارضة «فالدين غير ضروري للفن، والفن غير ضروري للدين»[2] ، فاذا انتقلنا بالقضية خطوة أخرى فميزّنا بين «الايمان» وصورته، أي بين «الدين» بوصفه ايماناً، و«الدين» بوصفه نظرة إلى العالم وموقفاً منه، أي بوصفه صورة ثقافية يتخذها الايمان في هذا العصر أو سواه من عصور التاريخ، وميزنا بين «الدافع الجمالي» والصورة التي يبدو فيها هذا الدافع، أو يتحقق فيها في هذا العصر أو سواه نكون قد انتقلنا بالقضية إلى صعيد آخر، فنحن هنا أمام دين هو البوذية أو المسيحية أو الاسلام أو ... يتخذ من العالم موقفاً محدداً، ويحاول أن يعيد صياغة هذا العالم أو بناءه على نحو خاص يتصوره، وهو في هذه الحال سيقف من الفن عامة ـ على نحو ما يقف من كل قضايا الحياة والعالم ـ موقفاً محدّداً، ومن الطبيعي

---

(١) الفن والمجتمع: ص /٦٩/ .
(٢) المرجع السابق: ص /٨٩/ .

أن يحاول هذا الدين تسخير الفن ـ كما يحاول تسخير السياسة والاقتصاد وسواهما ـ لخدمته، وهنا يغدو الفنان مفسراً للدين، ويصبح الفن خادماً له، أو لنقل: سيحاول الدين توجيه الدافع الجمالي الفطري في الانسان توجيهاً خاصاً، ولذا فان السؤال الوحيد الذي يبدو جديراً بالمناقشة هو «إلى أي حد يهذب الدين هذا الدافع الجمالي، أو يمنعه من الظهور؟»[1] ، بيد أنه ينبغي علينا أن نؤكد ـ قبل أن نناقش هذه القضية ـ أن تسخير الدين للفن، أو اختلاطه به لا يعني اطلاقاً أن الفن قد ضاع في ثنايا الدين، أو أن مصير الفن مرتبط بمصير الدين، فقد يكون للفن محتوى ديني على أن الفن ليس ديناً ، وليس محتوى فحسب، ونحن نعيد هنا ما نقلناه سابقاً عن «هنري لوفافر» يقول: «إن للفن محتوى ايديولوجياً، على أن الفن ليس ايديولوجية بكل معنى الكلمة. لهذا السبب تعيش الآثار الفنية بعد زوال الأوهام الايديولوجية»[2] ، وهو يشير في موطن آخر إلى قضية اختلاط الدين بالفن فيقول: «وحتى حين يختلط (يريد الفن) بالدين، كما حدث في العصر الوسيط مثلا، اختلاطاً معمقاً فانه لا يضيع فيه، ولا يكون مصير الفن مصير الدين نفسه»[3] .

ونعود الآن إلى قضيتنا السابقة ـ موقف الدين من الدافع الجمالي ـ فنرى أن بعض النقاد يذهب إلى أن الأديان تقف من

---

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢) في علم الجمال: ص /١٠٩/ .
(٣) المرجع السابق: ص /٤٣/ .

الفن ـ أو من الدافع الجمالي ـ مواقف مختلفة، فقد يتوسل بعضها به للاتصال بالقدرة الإلهية في الأشياء، وقد يجافيه بعضها الآخر[1].

على أننا لا نودُّ أن نشعب الحديث أو الحوار، فنتحدث عن هذه الأديان ومواقفها من ضروب الفن جميعاً ، بل نحن نريد أن نضيِّق موضوع البحث فنقصره على موقف الاسلام من الفن، ويبدو أننا لن نستطيع أن نفرق كثيراً بين الموقف النظري والموقف العملي، فقد كانت مواقف الرسول ﷺ ـ ومواقف الخلفاء الراشدين فيما بعد ـ تعد امتداداً طبيعياً للموقف النظري. وأول ما يلفت النظر هو انصراف الاسلام عن حديث الفنون جميعاً عدا فن الشعر، فهو لا يتحدث عن الرسم أو التصوير أو الزخرفة أو الموسيقى أو . . . وقد يعلل كثيرون هذا الانصراف بأن العرب لم تكن تعرف من الفنون إلا الشعر، على أن هذا التعليل ليس دقيقاً فقد كانت الأصنام تملأ الكعبة، وتنتشر في أرجاء الجزيرة العربية، وليس يصح أن نصدق أن العرب كانت تحمل كل هذه الأصنام من خارج الجزيرة، وأنها لم تكن تعرف شيئاً من التصوير أو النحت، فقد ذكر «ابن هشام» في «السيرة» أنه كانت في داخل الكعبة رسوم للأنبياء والملائكة منقوشة على جدرانها، وقد زعمت بعض الروايات التي انتهت الينا أن قوماً جاعوا فأكلوا إلههم الذي صنعوه من التمر! ونحن نعرف أن العناصر الانسانية بارزة في الأصنام، وأن فكرة «الخلق» فيها أبرز وأقوى منها في الشعر،

---

(١) الفن والمجتمع: ص /٨٩ وما بعدها/ .

فنحن هنا أمام الإنسان وهو يحاول أن يفرض سيادته على الطبيعة، وذلك بأن يفرض ملامحه وجسمه على قواها الغامضة[1]. أي هو يعيد تشكيل الطبيعة، أو يخلقها خلقاً جديداً على هيئة انسان أو حيوان لا تنقصه سوى نسمة الحياة.

وحقاً سفّه الاسلام هذه الأصنام وسخر منها، ولكن هل يعني هذا أنه قد حرّم التصوير والنحت؟ على كل حال لا تشغل هذه الفكرة بال الباحثين كثيراً لانهم يؤمنون بأن العرب لم تكن مولعة بالنحت أو التصوير، وهم كذلك حقاً فنحن لا نستطيع أن نزعم أن العرب قد عرفت فن النحت كما عرفته شعوب أخرى كقدماء المصريين مثلا، بيد أنني لا أزال أحس أن المسألة ما تزال معلّقة، واننا لم نزد على أن استبدلنا سؤالا بآخر، فاذا كانت العرب لم تولع بغير الشعر من الفنون، فهنالك شعوب أخرى أولعت ببقية الفنون فلم انصرف الاسلام عن حديثها، ونحن نعلم أنه قد جاء للناس كافة؟ إنني أعرف أن القرآن ليس كتاباً في الفن، ولكن هذه المعرفة لا تحول دون هذا السؤال. وأنا لا أريد حين أثير هذه القضية أن أتّهم الإسلام بالتقصير، لكنني أريد أن أؤكد أن «فكرة الفن» - أوالموقف الفني، أو الدافع الجمالي - لاتهم الاسلام في قليل أو كثير إلا حين تتخذ صورة ما، أي حين تتحقق في عمل فني ذي محتوى فكري، بعبارة أخرى:

إن الاسلام لا يعارض ولا يؤيد الفن - ومنه الشعر - بوصفه فناً، وليس بينهما علاقة خاصة، ولكنه يعارض ضرباً من الشعر

---

(١) الواقعية في الفن: ص /٢٩/.

بعينه أو ضروباً، ويؤيّد ضرباً آخر بعينه أو ضروباً ، أما «فكرة الشعر» نفسها فليست موطناً للمعارضة أو التأييد. إن الشعر أو غيره من الفنون ـ في نظر الاسلام ـ وجه من وجوه النشاط الانساني كالحب والتجارة والعلم والقتال، وهو لا يعارض هذه الوجوه إلا حين تتجه اتجاهاً مخالفاً لمبادئه، ولا يؤيدها إلا حين تتجه اتجاهاً يؤيد هذه المبادىء، وهو ـ تأسيساً على ذلك ـ لا يمنع الدافع الجمالي من الظهور ولا يضعفه، ولكنه يهذبه ويوجهه توجيهاً اسلامياً ، أي هو يغير مضمونه الفكري أو رسالته الاجتماعية، والشعر العربي مهيأ بطبيعته لهذا التغيير، فهو ـ أو معظمه ـ شعر قضية قبل كل شيء، قضية تتصل بحياة الجماعة لا حياة صاحبه وحده.

وهذا يعني أن الاسلام يتبنّى النظرة العربية القديمة إلى الشعر فيؤمن بفعاليته الاجتماعية، أي بوظيفته الاجتماعية، ولكنه يحوِّر في هذه النظرة تحويراً شديداً، أو يغير مضمونها ويربطه ربطاً نهائياً بأخلاقياته وقيمة الخاصة المميزة، حتى يصح أن نقول ـ في شيء من التجوّز ـ إنه يؤسس نظرة جديدة إلى الشعر. أي هو يفعل بالشعر ما فعله بوجوه النشاط الانساني الأخرى، فهو لم يهدم أو يحرِّم هذه الوجوه بل وجّهها في مسارات اسلامية جديدة، انه لم يحرِّم الحرب ولكنه وجهها لتكون جهاداً في سبيل الله، ولم يحرم التجارة ولكنه برّأها من الغش والربا، ولم يحرم الحب ولكنه نزَّهه عن أن يكون فاحشة وزنا، وهكذا. . . وهذه هي ـ في الحقيقة ـ رسالة الثورات. فالثورة لا تتنكَّر للحياة ولا

تجحد بها، ولكنها ترفض صورة هذه الحياة وأنماط العلاقات فيها، وتحاول أن تصحح هذه الصورة وتعيد صياغة العلاقات، أو لنقل: انها تحاول أن تصوغ الحياة صياغة جديدة أو تبنيها بناء جديداً، وهي في أثناء ذلك لا تطرح الماضي كله ولا تحتضنه كله أيضاً ، ولكنها ترسم للحياة ـ مهما تشعبت ـ سبيلاً واحدة وغاية محددة، وتلوّن هذه الحياة، ما استبقت من الماضي وما ابتدعت، بلونها المميز الأصيل.

وإذاً بوسعنا أن نقول: إن الاسلام لم يعاد الحس الفني أو الدافع الجمالي، ولم يحارب الفن، ولا أنكر أن يكون للشعر رسالة أو وظيفة اجتماعية، ولكنه غيّر مضمون هذه الرسالة، ووجّه الشعر وجهة اسلامية، وجعله سيفاً من سيوف دعوته. بعبارة أدق: لقد وحّد الاسلام علم الجمال وعلم الاخلاق، وألغى كل الفوارق بينهما مهما دقّت، أو هو ـ على الأصح ـ ردَّ «علم الجمال» إلى «علم الأخلاق»، وجعلهما علماً واحداً متميزاً يصح أن نسميه «علم الجمال الاسلامي»، فالجميل ـ كما تصوره الاسلام ـ هو ما وافق الحق أو قاد إلى الخير، والقبيح هو ما فارق الحق أو قاد إلى الشر. وفي القرآن الكريم بضع آيات تنفي عن الرسول ﷺ صفة الشاعر، وعن القرآن صفة الشعر[١] ، ولكن هذه الآيات لا تتقدم بنا كثيراً في فهم موقف الاسلام من الشعر، فهي تعنى بأمر آخر هو رفع القرآن والرسول فوق الشعر

---

(١) انظر الآية: ٣٦ من سورة يس، والآية ٢١ من الأنبياء، والآية ٣٧ من الصافات والآية ٣٠ من الطور، والآية ٦٩ من الحاقة.

والشعراء، ومن الطبيعي أن ينزِّه الله رسوله ومعجزته البلاغية عن المساواة بالشعراء وما يقولونه من شعر، فهذا الموقف لا يقدح في الشعر ولا الشعراء إطلاقاً. ولكن ثمة آية أخرى تتحدث بوضوح عن موقف الاسلام من الشعراء: **﴿والشعراء يتّبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً، وانتصروا من بعد ما ظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون﴾**[1] . ونحن نجد في هذه الآية الكريمة تصديقاً لما قدمنا من ارتباط «مفهوم الجمال» «بمفهوم الحق أو الايمان»، وارتباط القبح «بمفهوم الضلال ومفارقة الحق»، فالشعراء فريقان: فريق ضال مضل يجب البعد عنه والنفرة منه، فهو لا يقول سوى الباطل أو القبيح. وفريق مهتد هاد يحسن جواره واتباعه، فهو لا يقول سوى الحق والخير أو الجميل. وإذا كان القرآن قد جعل الشعراء فريقين، فان الرسول ﷺ قد جعل الشعر طائفتين، وبين موقف الاسلام منه بوضوح شديد، قال: «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، ومالم يوافق الحق منه فلا خير فيه»[2] .

فالاسلام لا يهتم بالشعر بوصفه فناً، ولكنه يهتم به بوصفه كلاماً، أي بوصفه وجهاً عادياً من وجوه النشاط البشري «انما الشعر كلام». وهو ينظر اليه نظرته إلى هذه الوجوه جميعاً فما

---

(١) الآية ٢٦ من سورة الشعراء.

(٢) العمدة: ١/٢٧.

كان منها مقروناً بالحق أو الخير فهو حسن، وما كان منها مفارقاً أو مخالفاً لهذا الحق فهو قبيح لا خير فيه.

هذه ـ فيما أعتقد ـ صورة قريبة من الدقة لعلاقة الدين بالفن، وهذا هو ـ فيما أحسب ـ موقف الاسلام الدقيق من الفن عامة لا من الشعر وحده، فاذا رحنا نقارن موقف الاسلام العملي من الشعر ـ كما انتهى الينا ـ بموقفه النظري ـ كما وضحناه ـ رأينا أن الموقفين يتطابقان تطابقاً تاماً، فقد مضى الرسول الكريم يطبّق نظرة الاسلام إلى الشعر تطبيقاً صارماً صرامة المبادىء الدينية نفسها، فيمتدح بعضه ويشجِّعه ويثني على قائليه ـ على نحو ما نعرف من تشجيعه لشعراء المسلمين كحسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك ـ، ويذم بعضه الآخر ويمنع روايته ويذم أصحابه وقد يهدر دم بعضهم ـ على نحو ما فعل بكعب بن زهير ـ، وهو لم يقصر حكمه على معاصريه من الشعراء وما قالوه من شعر، بل راح يحكم على الشعراء الماضين من أهل الجاهلية فيذم بعضهم كامرىء القيس، ويخصُّ بعضهم بالثناء كعنترة العبسي وآخرين، وهو في أحكامه جميعاً يصدر عن موقف ثابت لا يتغير، هو الموقف الأخلاقي، فما وافق القيم الاسلامية من شعر أولئك الشعراء كان شعراً جميلاً يستحق صاحبه الثناء، وما خالف هذه القيم كان شعراً رديئاً، وكان صاحبه بالذم أولى. ونحن لن نتتبع هذه الأحكام فهي مبثوثة في مواطن متفرقة من كتب الحديث والتاريخ الأدبي، وقد جمع الدكتور «يحيى الجبوري» قدراً صالحاً منها

في كتابه «الاسلام والشعر»[1] ، على أننا لا نعزف عن هذا التتبع أو الاستقصاء فراراً من المشقة أو استصعاباً، فليس في الأمر صعوبة أو مشقة، بل نعزف عنه ايماناً منا بان هذا الاستقصاء لن يقدّم لنا اضاءة جديدة تنقض حكمنا السابق، أو تدعونا إلى مراجعته واعادة النظر فيه، فكل هذه الأحكام ـ ما وقفنا عليه متفرقاً أو مجموعاً ـ تضرب في وجه واحد لا يتغير.

ويجب أن نعترف أن الاسلام قد يسّر سبل القول أمام الشعراء، فأعاد صك الموضوعات والقيم القديمة، وضربها ضرباً جديداً، فتلألأت ألوانها وزهت، وعاد بالشعر إلى أحضان الجماعة، فوثّق صلته بالحياة توثيقاً شديداً، وأكد انتماءه القديم، فعاد الشعر من جديد يسهر على شؤون الجماعة، ويلتزم مصالحها، بعد أن تنكر لها بعض التنكر، وأوشك أن يتحول عنها في أواخر العصر الماضي. وأمد الاسلام الشعراء بطائفة من الموضوعات الجديدة ففتح أمامهم أبواباً للقول لا عهد لهم بها، أبواباً استحدثتها ظروف الدعوة وظروف الحياة معاً، ووضع بين أيديهم كنوزاً من القيم الاسلامية الجديدة ما كانوا يعرفون من أمرها شيئاً. وبايجاز نقول: لقد أعاد الاسلام بناء مدينة الشعر على نحو خاص دون أن يهدم معالمها الكبرى، وامتد بآفاقها القديمة ووسّعها، وفتح أمامها افاقاً رحبة جديدة، فاذا هي «مدينة عربية اسلامية»، بعبارة واحدة: لقد صنع بمدينة الشعر ما صنعه

---

(١) يحيى الجبوري: الإسلام والشعر. مكتبة النهضة بغداد ١٣٨٣ـ ١٩٦٤.

«بمكة» نفسها.

وأنا أريد أن أبرّىء هذا القول، وهو بريء حقاً، مما قد يظن به من حماسة رومانسية توشك أن تكون تعصباً، فأتحدث عن الوجه الآخر من القضية، فاذا كنا قد سجلنا بعض ما قدَّمه الاسلام للشعر من نفع، فاننا نودّ أن نسجل بعض ما جرَّه عليه من ضرّ، فقد فهم الإسلام رسالة الشعر فهماً خاصاً، فحددها في الدعوة إلى مبادئه، والذود عنها وعن أصحابها المسلمين، وليس في هذا الأمر ما يضير، ولكنه لم يكتف بذلك بل مضى فوحّد مفهومين متباعدين هما: «مفهوم الحق» و«مفهوم الجمال»، بل هو ـ إذا أردنا الدقة ـ جعل «مفهوم الحق» أصلا ومعياراً، وردَّ اليه «مفهوم الجمال»، فليس يكون الجميل جميلا ـ في نظر الاسلام ـ إلا إذا كان مقترناً بالحق، ولكن الحق جميل دائماً، وهي وحدة غير متكافئة ـ كما نرى ـ، يتخلّى فيها أحد الطرفين عن سيادته، وينضوي تحت سيادة الطرف الآخر. ويخطىء الباحثون ـ فيما اعتقد ـ مرة أخرى في تحديد المشكلة أو القضية التي يودون اثارتها ومناقشتها، فتبرق أمامهم قضية فرعية مضللة فتخدعهم وتخطف أبصارهم فاذا هم يرتقون بها، ويجعلونها القضية الاساسية الكبرى، وفي أثناء ذلك تتسرّب من بين أصابعهم القضية الأم، وتوشك أن تغيب عنهم. أما القضية الفرعية الّتي تشغلهم فهي «فنية الشعر الاسلامي» وهل فاق الشعر الجاهلي أو انحدر دونه وقصّر عنه؟ وأما القضية الأم التي ينحسر عنها الضوء حتى توشك أن تتوارى فهي: إلى أي مدى يعبّر الشعر الاسلامي عن

روح العصر الجديد؟ إلى اي مدى تتجلى فيه النظرة الاسلامية فتميزه؟ أيقف من العالم موقفاً جديداً، أم يستمر الموقف القديم؟ وأستأذن لأضرب مثلا واحداً: لقد كان الشاعر الجاهلي يرى الموت نقيضاً للحياة، فهل استمرت هذه الرؤية الجاهلية أو حلت محلها رؤية اسلامية ترى الموت مكمِّلاً للحياة ومعبراً إلى الآخرة؟. هذه هي القضية الأساسية في تصوري، وهي تنطوي على طائفة من القضايا إحداها «فنية الشعر». ولكن نقاد الأدب ومؤرِّخيه قلما يلتفتون اليها، ويتعب المرء حقاً إذا أراد أن يلمّ أجزاءها المبعثرة في أحاديثهم المتفرقة. فاذا لم يكن لنا مفرٌّ من مشاركتهم في حوارهم قلنا: إن هذا التطابق الظالم بين «الحق» و«الجمال» قد أثر، دون شك، في فنيّة الشعر الاسلامي - لافي كثرته - بعض التأثير، ولست أريد بذلك أن الشعراء قد هجروا الجميل هجراً شديداً، فنحن لا نختلف كثيراً في أن الشعراء المبدعين استطاعوا أن يوفِّقوا بين «الحق» و«الجمال»، ولكنني أريد أن الناس قد استسهلت قول الشعر، فكثر عدد الشعراء كثرة مفرطة حتى بلغ ثلاثمائة شاعر من الصحابة وحدهم، منهم ثلاث وعشرون من الصحابيات الشواعر! تقول الدكتورة «عائشة عبد الرحمن» - في مقال لها حول رسالة جامعية عن الصحابة الشعراء -: «واتجه - تريد الباحث صاحب الرسالة - إلى المصادر الأصول لتراجم شعراء عصر الصحابة، فعرض اسماء الذين صحّت لهم الصحبة على طبقات الشعراء لابن سلام، والشعر والشعراء لابن قتيبة، ومؤتلف الآمدي، ومعجم شعراء المرزباني.

ومن هذه المصادر متكاملة، أتيح له أن يقدم في مدونته ثلاثمائة شاعر من الصحابة، فيهم ثلاث وعشرون من الصحابيات الشواعر»[1] . ثم تضيف:

«ثم جاءني - تريد الباحث أيضاً - بدليل إلى ديوان شعر الصحابة، فيه مالم أكن أتوقع من وثائق تنقض من الاساس كل مقولات الدارسين في ضمور الشعر في عصر المبعث وصدر الاسلام، وغض مقدمي الرواة وعلماء الشعر منه، واهمالهم شعراءه! وتكشف عن أفدح خطأ منهجي لجيلين من الاساتذة، تورطوا في الحكم على الشعر الاسلامي الأول، في غيبة هذا الدليل الذي كشف فيه الدارس عما كنا جميعاً في غفلة عنه»[2] .

ونحن نجد الدكتورة «عائشة عبد الرحمن» تسرف بعض الاسراف في تقدير هذا الشعر، فأنا أظن أن كثيراً من هؤلاء الصحابة لم يكونوا شعراء بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كانوا جماعة من المؤمنين ملأ الاسلام قلوبهم فقالوا في تمجيده أبياتاً أو مقطعات قصيرة، هي - في أغلب الأحيان - قليلة الحظ من الجمال. أريد أن أقول: إن الشعراء الكبار ظلوا يكتبون شعراً جميلاً، لكن كثيراً من الناس توهموا - وفقاً للتصور الاسلامي - ان الشعر هو أن تمجِّد القيم الاسلامية بلغة سليمة موزونة، فقالوا شعراً كثيواً هو، بالتأكيد، دون الشعر الجاهلي حظاً من جمال

---

(١) عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء): مقال «الإسلام والشعر والمستوى الفني لشعر الصحابة»، جريدة الاهرام ١٨ يوليه/ تموز ١٩٧٥. العدد / ٣٢٣٦١/ .

(٢) المرجع السابق.

الصورة وصفاء التعبير. وما أكثر مافهم الناس الفن فهماً سيئاً، وما أكثر ما عانى الفن من ذلك! فهم يبالغون في أهمية العنصر الفكري فيه ويظنونه أهم عناصره[1] ، وهم بذلك يجزئون التجربة الشعرية الانسانية، وينسون «ان الكيفية، كيفية العرض في الفن، هي التي تهمنا في النهاية»[2] . وأنا لا أريد بذلك أن أنتهي إلى أن الاسلام قد جرَّد الشعر من حيويته، فهذا أمر لا يصح ولا يستقيم، ولكنني أريد أن أقول: لقد أثر الاسلام في الشعر العربي تأثيراً عميقاً مزدوجاً، سلبياً حيناً، وايجابياً حيناً آخر، وجعل منه شعراً إسلامياً في المقام الأول، وهذا هو ـ في ظني ـ أهم ما أضافه الاسلام إلى الحركة الشعرية، فقد جعلها تستوعب روح العصر، وتعبر عنها تعبيراً دقيقاً سواء أحافظت على مستواها الفني القديم أم انحدرت دونه، وهذه هي القضية الاساسية الأولى الجديرة بالبحث والمناقشة حين نتصدى للحديث عن «الاسلام والشعراء».

ولست أحب أن تخدعنا قضية الجديد في الحياة والفن، فنتوهم أن الاسلام قد قوَّض عالم الشعر القديم تقويضاً كاملا، وأقام عالماً شعرياً جديداً على خرائب العالم القديم وانقاضه، فليست تعرف الحياة ـ مهما كان الزلزال عنيفاً ـ مثل هذه التحولات القاطعة كحد السيف، ولذا فنحن لا نستغرب، بل

---

(١) أ. ريتشاردز: العلم والشعر ص /٣١/. ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، بلا تاريخ.

(٢) الفن والمجتمع: ص /١٤٩/.

نتوقع، أن نجد على أطراف مدينة الشعر الاسلامية الجديدة كثيراً من الواحات الجاهلية الخضراء. لقد كان الاسلام زلزالا عنيفاً حقاً، غيّر وجه الجزيرة العربية وصورة الحياة فيها، ولكن الشعر الجاهلي كان عميق الجذور في رمال الصحراء وأوديتها وهضابها، فلم يستطع الزلزال، على عنفه، أن يجتثه من الجذور دفعة واحدة.

وأنا لا أريد أن أكتب فصولا في قضايا هذا الشعر جميعاً، فذلك أمر يخرج بنا عن حدود هذا البحث كما رسمتها في مطلعه. ولكنني أريد أن أتناول «قصيدة المدح» وحدها فأفصِّل القول فيها، وأميزه في فصلين، أتحدث في أولهما عن هذه القصيدة عند «المحافظين» من الشعراء ممن نعدُّهم استمراراً أو امتداداً للتيار الجاهلي. وأفرغ في الثاني للحديث عنها لدى «المجدّدين» من الشعراء ممن نراهم ممثلين للاسلامية الجديدة.

* * *

الفصل الأول

قصيدة المدح المحافظة

الشعراء المحافظون



هل انطفأت جذوة الابداع أو ذبلت في نفوس الشعراء بعد ظهور الاسلام؟ هذه قضية قديمة في تاريخنا الأدبي كما نعرف. وهل كان الشعر العربي في صدر الاسلام يعبر عن روح عصره تعبيراً صادقاً أميناً؟ هذه قضية أخرى لم تظفر بحظ عظيم من جهود الباحثين كما ذكرت من قبل. وكلتا القضيتين ترتدّ ـ كما هو واضح ـ إلى قضية ثالثة هي:

إلى أي مدى يوازي الفن الحياة، فيواكبها مواكبة دقيقة، أو يسبقها أو يتأخر عنها؟ لقد بيّنا أن الاسلام لم يحارب الشعر بوصفه فناً، بل كان ينظر إليه كما ينظر إلى وجوه النشاط الانساني المختلفة، فيقف منه موقف الخصومة والعداء حين يعاديه ويخالف مبادئه، وينصره ويؤيّده ـ أو «يسترضيه ويستحنه» على حد تعبير الدكتور شوقي ضيف[1] ـ حين يكفُّ عن معاداته، وينقلب داعية من دعاة الإسلام، وسيفاً من سيوف دعوته. وهذا يعني أن الاسلام اراد من الشعر أن يكون شعراً إسلامياً، ولكن هل ينصاع له الشعر في فترة وجيزة كل هذا الانصياع الذي يريده له ويحمله عليه؟ هل يستطيع أن يشدَّ أجنحة الشعر إلى أسوار الدين الحديدية؟ لقد ذكرنا غير مرة أن الفن يتمتع باستقلال نسبي عن حركة المجتمع، وتأسيساً على ذلك ليس ضرورة أو حتماً أن يتطابق تطور الفن وتطور المجتمع، وقد بينت في الصحف الأولى

---

(١) شوقي ضيف: العصر الأموي. ص /٤٥/. دار المعارف سنة ١٩٦٣.

من حديثي عن «قصيدة المدح» في مرحلة «التأسيس» أن تطور العلاقات الاجتماعية، أو ظهور علاقات جديدة، لا يحول دون ظهور بعض الأنماط الفنية القديمة واستمرارها، أو دون ظهور بعض القيم والصور العاطفية القديمة في الحياة أو الفن أو فيهما معاً. وذكرت حينئذ أن هذا الرأي سيتضح لنا بنصوع شديد حين نتحدث عن قصيدة المدح في صدر الاسلام. فهل يتضح هذا الرأي حقاً في هذه القصيدة؟

حين ننظر في لوحة الشعر عامة، أو في لوحة قصيدة المدح خاصة، فترة صدر الاسلام ، نرى خطاً عريضاً فاصلا بين منطقتين فنيتين تتباين ألوانهما تبايناً شديداً ، منطقة قديمة مألوفة تلوح فيها صورة قصيدة المدح الجاهلية بكل تقاليدها وملامحها، وقدزادها الزمن صقلا وتنقيحاً في بعض أنحائها، ومنطقة جديدة لا عهد لنا بها تتراءى فيها صورة قصيدة المدح الاسلامية، وقد مضى الشعراء يرسمونها ويحددون تقاليدها، ويبيِّنون ملامحها.

ولست أسرف في هذا القول أو أدّعي، ولكنني أنظر إلى «قصيدة المدح» نظرة تختلف اختلافاً كبيراً عن نظرة كثير من الباحثين، فأنا أنظر اليها بوصفها كلا واحداً، وهم ينظرون اليها بوصفها فنوناً أو اغراضاً، أو ـ على الأصح ـ هم لا ينظرون اليها بل ينظرون إلى هذه الأغراض المختلفة متفرقة، فيتحدثون عن المدح الجاهلي والمدح الاسلامي، وعن الغزل الجاهلي والغزل الاسلامي وهكذا. . . ولذا فهم يتنازعون نزاعاً شديداً في هذا الشعر وما فيه من جدة أو محافظة، وإنه لغريب حقاً أن يضطرب

بعض أساتذة الجيل الكبار اضطراباً شديداً في هذه القضية، فنحن نجد الدكتور «شوقي ضيف» يرى فيها رأيين مختلفين اختلافاً واسعاً، بل هما ـ اذا توخينا الدقة ـ متناقضان، فهو يرى أن أثر الاسلام ظل ضعيفاً في شعر الأعراب، وأن الشعراء عامة لم يتطوروا بشعرهم على هدي الاسلام الا تطوراً محدوداً، بل هو يرى أن أثر الاسلام ظل ضعيفاً في النفوس! يقول: «فتأثير الاسلام في شعر الاعراب ظل ضعيفاً في هذه الفترة جميعها التي يطلق عليها اسم فترة المخضرمين، وأمامنا ديوان قبيلة هذيل كاملا، وليس فيه نغمة دينية قوية، حتى من هاجروا منهم إلى الفتوح وشاركوا فيها أمثال أبي ذؤيب الهذلي الذي غزا مع عبد الله ابن أبي سرح في افريقية، لا نجد عندهم تأثيرات واسعة من العقيدة»[1].

ثم يقول:

«ولعل في كل ما قدمنا ما يدل دلالة واضحة على أن الشعراء لم يتطوروا بشعرهم على هدي الاسلام في هذا العصر الأول من عصوره إلا تطوراً محدوداً، وكأنما عاقتهم الصورة القديمة التي ألفوها في صناعة الشعر، فظلوا ينظمونه بنفس الطريقة التي كانوا ينظمون بها في الجاهلية إلا قليلا جداً، وفي أبيات يسيرة من قصائدهم ومنظوماتهم. وهي لا تدل بحال على تأثير الاسلام تأثيراً عميقاً في نفوسهم، وأكبر الظن أن ذلك هو الذي دفع ابن

---

(١) شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي. ص /٢١/ دار المعارف بمصر ط٢ سنة ١٩٥٩.

سلام في كتابه طبقات الشعراء إلى أن يضع المخضرمين في طبقات الجاهليين[1]».

ولكننا نحسُّ ان ايمان الدكتور «شوقي ضيف» بهذه الآراء ايمان رقيق مدخول، فهو لا يلبث أن ينقلب عليها فيؤيد أن الاسلام قد أثر تأثيراً عميقاً في نفوس المخضرمين جميعاً بدواً وحضراً، ثم يمضي فيؤكد أنه قد أثر في أشعارهم تأثيراً عميقاً أيضاً، يقول:

«ولعل في كل ما قدمنا ما يدل على فساد الفكرة التي شاعت بين الباحثين عرباً ومستشرقين من أن الاسلام لم يترك آثاراً عميقة في نفوس المخضرمين، وخاصة أهل البادية، فقد نفذت أشعته النيرة إلى قلوبهم جميعاً[2]»، ثم يقول:

«وأكبر الظن أنه قد اتضح اتضاحاً لالبس فيه أن أهل نجد والبوادي كان مثلهم مثل أهل الحواضر حين دخلوا الاسلام، فقد تمثلوه وتألقت أضواؤه في صدورهم وفي أشعارهم، حتى لتتحول جوانب منها إلى مواعظ خالصة، ينفِّرون فيها الناس من الدنيا ونعيمها الفاني، حاثين لهم على التزود بالتقوى والعمل الصالح»[3].

ولست أدري كيف يوفق الاستاذ الكبير بين أقواله جميعاً؟

---

(١) المرجع السابق: ص /٢٣/.
(٢) العصر الأموي: ص /٧٦/.
(٣) المرجع السابق: ص /١٠٥/.

وهل يتفق قوله: «وهي لا تدل بحال على تأثير الاسلام تأثيراً عميقاً في نفوسهم» وقوله: «يدل على فساد الفكرة التي شاعت بين الباحثين من أن الاسلام لم يترك آثاراً عميقة في نفوس المخضرمين»؟! وهل يتفق قوله: «فظلوا ينظمونه بنفس الطريقة التي كانوا ينظمون بها في الجاهلية إلا قليلا جداً، وفي أبيات يسيرة من قصائدهم ومنظوماتهم» وقوله: «فقد تمثلوه وتألقت أضواؤه في صدورهم وفي أشعارهم، حتى لتتحول جوانب منها إلى مواعظ خالصة»؟!.

لست أدري أأسرفت في المقارنة فرأيت في النصوص ما ليس فيها، أم أن الدكتور «شوقي ضيف» قد غير رأيه القديم حقاً بعد أن مرَّ عليه زمن ليس باليسير تجلت له فيه أمور لم تكن جلية من قبل؟

ولست أحب أن استعرض مواقف الباحثين من هذه القضية موقفاً موقفاً، فليس في هذا الاستعراض ما يضيء سبيلنا إلى قصيدة المدح، وعلة ذلك ـ فيما أرى ـ طريقتهم أو منهجهم في الحديث عنها، فهم ـ أوشك أن أقول جميعاً ـ يتحدثون عن هذا الشعر بوصفه أغراضاً متفرقة فيبحثون عن وجه الجديد ووجه المحافظة في كل غرض منها على حدة، وينتهون إلى أنه لم يحدث تطور واسع في القصيدة العربية زمن المخضرمين. على أننا ينبغي أن نسجل لهم أنهم ظلوا يفرقون في أحاديثهم بين شعر البادية وشعر المدن، وان كان أكثرهم ينتهي بعد هذا التفريق إلى ضآلة الفروق بين هذين الضربين من الشعر!

وأقدم اشارة إلى هذه القسمة، أو هذا التفريق ـ فيما أعرف ـ هي اشارة المستشرق «كارلونلينو»[1] ، وأوضح حديث عنها ـ أو عنه ـ هو حديث الدكتور «يحيى الجبوري»[2] ، وحديث الدكتور «صلاح الدين الهادي»، يقول «فرقت بين نوعين من الشعر في صدر الاسلام: أحدهما تأثر بالاسلام وحرص شعراؤه على ترسم تعاليمه في نتاجهم، وهذا هو الشعر الذي يمكن أن تصدق عليه الدعوى القائلة بضعف الشعر في صدر الاسلام.

وأما النوع الثاني: فقد ظل بعيداً عن تعاليم الاسلام، كما ظل امتداداً للشعر الجاهلي في أغراضه ومعانيه، وخياله ونسجه، وهو يتمثل أكثر ما يتمثل في شعر كثير من شعراء البادية»[3] . وإذا كانت أحاديث الباحثين عن «الحداثة والمحافظة» في الشعر الاسلامي لا تضيء لنا الطريق كثيراً إلى «قصيدة المدح» لعلة بينتها، فان تقسيمهم هذا الشعر إلى بدوي وحضري يفتح أمامنا هذه الطريق وينيرها، ويضعنا على أولها.

لقد استقر لدينا نظرياً أن ظهور الاسلام لا يحول دون ظهور بعض الأنماط الفنية القديمة واستمرارها، وهاهم أولاء يحدثوننا عن ضرب من الشعر لم يؤثر فيه الاسلام تأثيراً عميقاً، فظل

---

(١) نلينو: تاريخ الآداب العربية: ص / ٩٢ وما بعدها/ .

(٢) يحيى الجبوري: شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه. ص / ٢٥٥ وما بعدها/ . مكتبة النهضة. بغداد ١٣٨٤/ ١٩٦٤ .

(٣) صلاح الدين الهادي: الشماخ بن ضرار الذبياني «حياته وشعره». ص / ٣٥٢/ . دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .

يجري على النمط الجاهلي، واذاً لقد أصبح طرفا الخيط بيدنا: الموقف النظري، والواقع العملي، أو العلة والمعلول ـ كما يقولون ـ، ولم يعد أمامنا إلا أن نستطلع هذا الضرب من الشعر، ونكشف النقاب عن وجه «قصيدة المدح» فيه.

وليس يخفى أن هذا اللون من الشعر هو الشعر التقليدي المحافظ، وأن «قصيدة المدح» التي نبحث عنها فيه هي «قصيدة المدح المحافظة»، وأن شعراءها هم الشعراء الاسلاميون المحافظون.

ونحن لا نريد أن نحدد القضايا تحديداً جغرافياً صارماً ، ولكننا لا نخطىء إذا قلنا: ان البادية هي التي احتضنت «قصيدة المدح المحافظة» وكانت موطناً أساسياً لها، ففيها عاش شعراؤها، وبين أحضانها انفقوا جلَّ أعمارهم، ومنها انطلقوا في بعض الأحيان، فوفدوا على المدن حاملين بعض مدائحهم في أهلها. وينبغي أن نذكر، قبل أن نفصّل القول في هذه القصيدة، أننا لن نفرق بين «المدحة» و«الاعتذارية» لسببين معاً هما: قلة الاعتذاريات، بل ندرتها في هذا العصر، وفي العصر الأموي أيضاً. وتشابه «الاعتذارية» و«المدحة» تشابهاً كبيراً، فاذا استثنينا ما بين «الاعتذار» و«المدح» من فروق لم يبق بينهما فرق ـ أي فرق ـ.

ويلاحظ قارىء شعر البادية في هذه الفترة قلة المدائح فيه، فهي لا تكاد تظهر في دواوين الشعراء على الرغم من أن هذا الشعر ظل فترة طويلة بعيداً عن الخصومات السياسية التي كان

يضطرب الناس فيها مسلمين ومشركين. وعلة ذلك ـ فيما أظن ـ هي مجافاة الروح البدوية لفكرة المدح المتكسّب، وانصراف الشعراء بشعرهم إلى شؤون قبائلهم، وقد رأينا منذ العصر الماضي أن قصيدة المدح البدوية، نستثني منها أغلب مدائح الأعشى، كانت تحمل هموم القبيلة وتعبر عن أوجاعها وآمالها، ولم تكن تتجه إلى التكسب إلا في القليل النادر، أو لنقل: إنها كانت مشتقة من حياة القبائل نفسها على نحو ما نعرف من أسباب مدائح «زهير» في «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف»، ومدائح «النابغة» في «الغساسنة». واذاً نحن لا نستغرب ـ وقد شغلت القبائل من قريب أو بعيد بأمر الدين الجديد فقلّت خلافاتها أو توقفت ـ أن تقلّ قصائد المدح القبلية، كما أننا لا نستغرب أن تكون قصائد المدح المتكسبة قليلة، فهي قليلة منذ العصر الماضي. على أننا ينبغي ـ فيما يبدو ـ أن نكرَّ على هذا القول، فنبطل ما فيه من تعميم حين نتحدث عن «الحطيئة»، فقد أسرف هذا الشاعر في المدح اسرافاً غريباً، وألحف في السؤال والاستجداء وغالى، فبرزت قصيدة المدح في ديوانه بروزاً شديداً حتى أوشكت أن تجعل منه ديواناً في المديح قبل كل شيء، أو جعلت منه ذلك حقاً، فهي اللون الشعري المميز الصارخ في هذا الديوان، بل نحن لانغالي إذا قلنا: إِن الحطيئة قد ذهب وحده بنصف ما عرفته فترة صدر الاسلام من قصائد المدح ومقطّعاته في البادية والمدن على حد سواء! فقد أحصينا ما في ديوانه من هذه المدائح فبلغت ما يقرب من خمسين مدحة بين قصيدة

ومقطوعة!!

وإذا كان الأعشى قد جعل من الشعر متجراً يطوف به في الأرجاء المتفرقة، فاننا لا نستطيع أن ننكر عليه أنه قد عاش لقبيلته كما عاش لنفسه، فقسم حياته وفنه شطرين وخص كلا منهما ـ القبيلة والنفس ـ بشطر. ولكن «الحطيئة» وقف فنه كله أو جله على نفسه، فلا نكاد نسمع في شعره صوت أحد سواه، ولسنا نراه إلا طائفاً يجوب به أنحاء واسعة من أرض الجزيرة العربية، ولذا فأنا لا أتردّد في أن أجعل «الحطيئة» أول شاعر في تاريخنا الأدبى يحترف التكسب بشعره بالمعنى الواسع الدقيق لكلمة «الاحتراف». وقد لاحظ القدماء شيئاً من ذلك فقال ابن رشيق: «ثم ان الحطيئة أكثر من السؤال بالشعر وانحطاط الهمة فيه والالحاف حتى مقت وذلّ أهله»[1]. ولسنا نجد غرابة في هذا الأمر، فقد رأينا قصيدة المدح في أواخر العصر الجاهلي تتجه إلى أعتاب طبقة الأثرياء والمتنفذين وتتملّقهم، تدفعها إلى ذلك ظروف شتى، وقلنا حينئذ: إن هذا الاتجاه يدفع هذه القصيدة في سبيل ضيقة شائكة، ويقطع عليها طريق العودة إلى القبيلة ـ أو الجماعة ـ، ويؤهّلها للقيام بمهمة أخرى هي خدمة هذه الطبقة المتنفذة والانقطاع اليها نظير بعض الرّشا أو الهبات. وقلنا أيضاً: إن هذه المهمة قد بدأت نذرها بالظهور منذ أواخر ذلك العصر، وإنها تنتظر الجيل القادم كي يستكملها ويمضي بها إلى نهاية

---

(١) العمدة ١/ ٥٠.

الشوط، فتتنكر قصيدة المدح على أيدي شعرائه لتاريخها وللقبيلة - أو الجماعة - التي نمت وترعرعت بين أحضانها، وتعلن ولاءها الكامل لطبقة الأغنياء. وقد تحقق كل هذا الذي كنا نقوله ونتوقعه على يدي «الحطيئة»، فاذا هو يمضي بقصيدة المدح إلى نهاية الشوط فيعيش لها وعليها، ويقطع صلاتها جميعاً بالقبيلة، ويجعلها وقفاً على خدمة طبقة الأثرياء وحدها.

ولكننا نظلم قصيدة المدح الاسلامية - جديدة أو محافظة - حين نجعل قصيدة المدح لدى الحطيئة ممثلة لها، ونظلم الشعراء المسلمين - مجددين أو محافظين - حين نجعل الحطيئة ممثلا لهم، فقد مضت قصيدة المدح الاسلامية وخاصة لدى المجددين تعبر تعبيراً قوياً عن حياة الجماعة وهي تستقبل الدين الجديد - كما سنرى في الفصل القادم -. فاذا أردنا أن نضيء الصورة أكثر كان علينا أن نتساءل عن الاسباب التي دفعت بطائفة واسعة من قصائد المدح إلى الانحراف عن وجهتها التي كانت الظروف تهيئها للمضي فيها - أريد وجهة التكسب -، وأحسب أنني بيّنت هذه الاسباب فيما قدمت من حديث قصيدة المدح الجاهلية، فقلت: ولكن حدثاً رائعاً سوف يعترض طريق هذه القصيدة وهي تغذُّ السير إلى قفصها الذهبي، وسوف يقطع عليها هذه الطريق زمناً فتتأخر عن الوصول في الجيل المقبل. وقد يغير قليلا في اتجاه الطريق أو يوسِّعها، ولكنه لن يسدها أمامها إلى الأبد فيمنعها من الوصول، ذلك الحدث الرائع هو أول ثورة عرفتها الجزيرة العربية في تاريخها، إنه ظهور الاسلام.

لقد جلوت الأطراف الغامضة من الصورة - فيما أظن -، فبينت مكانة قصيدة المدح في شعر البادية وعلّلتها، وحددت سبيلها التي كانت تندفع فيها منذ أواخر العصر الجاهلي، وسبيلها الأخرى التي تمضي في رحاب الجماعة الأم، ورقبت سيرها أو اندفاعها في كلتا السبيلين، واجتهدت في التماس العلة وتوضيحها، فلم يعد أمامنا سوى استجلاء صورة هذه القصيدة كما رسمها أولئك الشعراء المحافظون.

حين يتحول قارىء الشعر الجاهلي إلى شعر البادية الذي عرفه صدر الاسلام لا يحس فرقاً واسعاً بين هذين اللونين من الشعر، وليست تخطىء العين هذا التشابه الواسع الدقيق بين قصيدة المدح الجاهلية ووريثتها «قصيدة المدح الاسلامية المحافظة».

لقد مضى شعراء البادية المخضرمون يواصلون تقليد الأجيال السابقة، فتناولوا قصيدة المدح الجاهلية المتأخرة، وراحوا ينبون مدائحهم على غرارها حذوك النعل بالنعل - كما يقولون -، فاذا مدائحهم صورة من مدائح أسلافهم في تقاليدها الكبرى، وفي كثير من مقوماتها وملامحها الدقيقة، فهي تلتزم النهج الفني المعروف الذي أرسى أصوله ودعائمه شعراء جيل «التأصيل» ووطّدوها، فثبتت واستقرت، فتخلص للمقدمة صدورها، ثم تصير إلى الرحلة، وتنتهي إلى المدح. وهي تلتزم القيود الفنية الأخرى التي كانت تلتزمها المدحة الجاهلية، والقصيدة العربية عامة، من تصريع ووزن وقافية ورويّ. ويحرص الشعراء على بناء كل غرض من أغراض مدائحهم بناء تقليدياً محافظاً، فيبرزونه في

صورته القديمة بملامحها الكبرى وقسماتها البارزة، ويضيفون اليه طائفة من الملامح الدقيقة والتلوينات المميزة. وهم يضمّون إلى هذه التقاليد الاساسية اغراضاً ثانوية كالهجاء والحكمة وسواهما على نحو ما كان يضع أسلافهم.

واذا كنا عددنا «الحطيئة» شاعر المدح الأول في هذا العصر، والعصر الذي سبقه أيضاً، فاننا نعدُّ «كعب بن زهير» رأس الشعراء المحافظين وزعيمهم دون منازع في فن بناء قصيدة المدح المحافظة، فهو يكشف عن خبرة واسعة، ومهارة فائقة في بناء هذه القصيدة، فيتناول الموروث الجاهلي كله تناولا بارعاً، وهو لا يحوّر فيه تحويراً كبيراً، ولا يغير شيئاً من ملامحه الأساسية، ولا يفتح أبواباً جديدة للمعاني، ولكنه يبتدع بعض الرسوم، ويتفنن في الملامح الدقيقة والتنويعات الصغيرة، فلا يكاد يلمس تقليداً قديماً حتى يشعرنا بأن هذا التقليد ينطوي على طاقات فنية ضخمة لا حدود لها. وبايجاز نقول: إنه يتناول التقاليد الجاهلية، فيعيد ضربها ويضيف اليها طائفة من الأمور الصغيرة استقاها من الحياة القديمة نفسها أو من الحياة الجديدة. فتخرجَ في ثوب جديد أو يوشك أن يكون جديداً، وهو لا يفعل ذلك في غرض واحد فحسب، بل يفعله في أغراض القصيدة جميعاً . فاذا وددنا أن نستظهر على ما نقول لم يكن أمامنا إلا الوقوف على أطراف من مدائحه، وأحب أن أبدأ ببردته المشهورة الذائعة الصيت على مرِّ الأيام، فأنشد مقدمتها الغزلية:

بـانَـتْ سُعـادُ فقلبـي اليـومَ متبـول
مُتَيَّـمٌ إثْـرَهـا لـم يفـد مكبـولُ

ومـا سعـادُ غـداةَ البيـن إذْ رحلـوا
إلاّ أَغَـنُّ غضيضُ الطـرفِ مكحـولُ

هيفـاءُ مقبلـةً عَجـزاءُ مـدبـرةً
لا يُشتكَـى قِصَـرٌ منهـا ولا طـولُ

تجلو عوارضَ ذي ظَلمٍ إذا ابتسمت
كـأنـه مُنْهَـلٌ بـالـراحِ معلـولُ

شُجّـتْ بـذي شَبَـمٍ مـن مـاءِ محنيـة
صافٍ بأبطحَ أضحى وهو مشمولُ

تجلـو الـريـاحُ القـذى عنـه وأَفـرطَـهُ
مـن صَـوبِ ساريـةٍ بيـضٌ يعـاليـلُ

يـاويحهَـا خلّـةً لـو أَنهـا صَـدَقَـتْ
ما وَعَدَتْ أَوْ لَوَ انَّ النصح مقبولُ

لكنهـا خلّـةٌ قـد سيـطَ مِـنْ دَمِهـا
فَجـعٌ وولـعٌ وإخـلافٌ وتَبـديـلُ

فمـا تـدومُ علـى حـالٍ تكـونُ بهـا
كمـا تَلَـوّنُ فـي أثـوابهـا الغـولُ

وما تَمَسّكُ بالوصلِ الذي زَعَمَتْ
إلاَ كمـا تُمسِـكُ المـاءَ الغـرابيـلُ

كانت مواعيدُ عرقوب لها مثلا

وما مواعيدُها إلاّ الأباطيلُ[1]

ولست أحب أن أفصّلَ القول كثيراً، فمن الجلي أن «كعباً» يجري على نهج أسلافه في هذا الغزل، فيلم بطائفة واسعة من المعاني التقليدية الكبرى كبينونة سعاد، وما خلّفه الفراق في نفسه من الوجع، ونعت المحاسن الجسدية، وهذه الشكوى الموجعة من اخلاف الوعد، والقنوط من الوصل، وتلون الحبيبة الهاجرة. ويظهر تأثر «كعب» بالغزل العربي القديم ظهوراً قوياً، فالحبيبة كالظبي، وريقها كخمرة ممزوجة بماء بارد، وهي لا تعرف الود الصافي أو الوعد الصادق فما أسرع ما تنقلب وتخلف ما وعدت، وقلبه متيم مكبول إثرها و. . . وقد يكون مطلع القصيدة من أشهر المطالع في أدبنا، ولكن الشعراء عرفوا قبل «كعب» بينونة سعاد وما تعنيه من الشوق والأوصاب.

على أننا ينبغي أن نتحفّظ في القول قليلا، فلا نسرف في تقصي العناصر القديمة وحدها، بل علينا أيضاً أن نتبين العناصر التي استحدثها الشاعر سواء من الحياة القديمة نفسها أو من الحياة الجديدة، فهو لا يكتفي بهذه الرسوم الفنية المستقرة بل يشعِّبها ويولِّد فيها ويدقق، ويسرف في التوليد والتدقيق، فاذا هو يستطرد هذا الاستطراد الطويل في صفة الريق فيزعم أنه كخمرة شجت بماء بارد من مياه أحد الأودية، وهنا تنفتح أمامه سبيل القول

---

(١) ديوان كعب بن زهير (ق: البردة) دار الكتب ١٩٥٠.

فيتحدث عن هذا الماء وقد صفا ثم ضربته الشمال فنفت عنه القذى، ثم يتحدث عما رفده من مياه السحب البيض، ويمضي فيصور هذه السحب ويشبهها بالجبال. وهو يتحدث عن مطل الحبيبة وتبدلها واخلافها الوعد، فيفعل بهذا الرسم الفني الموروث ما فعله بسابقه من التوليد والتشقيق، فيمدّه بطاقة فنية واسعة، أو ـ على الأصح ـ يستخرج كل ما ينطوي عليه من طاقة فنية، ويستغلها استغلالا واسعاً، فاذا صاحبته كاذبة، أو مفطورة على الكذب، لا تدوم على حال بل تتلوّن كما تتلوّن الغول، ولا تفي بمواعيدها إلا كما تمسك الغرابيل الماء، فوعودها كاذبة مضللة، إنها الأباطيل والتضليل أو هي مواعيد «عرقوب» المشهور بالخلف والكذب!.

هكذا يتناول «كعب» ببراعة فائقة هذا التقليد الشعري القديم برسومه الفنية المستقرة. ويدقق النظر فيه، ويعيده كرَّة بعد أخرى حتى تتجمع بين أصابعه أسراره كلها، فيمضي في اذاعتها والكشف عنها والتفصيل فيها حتى يوشك «الغزل» أن يكون جديداً مستحدثاً . . . واذا كان كثير من «الغزل القديم» يجري مجرى رمزياً، فان غزل «كعب» يجري هذا المجرى أيضاً في بعض الأحيان. وأود أن أقول في هذا المقام أمراً أرجو ألا يحزننا كثيراً، فقد مضى الباحثون يمجِّدون هذه القصيدة، ويبالغون في العناية بها، فأفردوها وعلّقوا عليها غير مرة، واهتموا بها اهتماماً عظيماً، وعدّوها من أجلِّ ما قيل في مدح «الرسول»، وعني بها الشعراء فشطّروها وخمّسوها وعارضوها، وأولع بشرحها فريق من

كبار الرجال» ـ على نحو مالا حظ الدكتور زكي مبارك ـ[1]، وهم، أوشك أن أقول جميعاً، لم يفعلوا ذلك حباً بالشعر، أو بالشعر وحده، بل فعلوه ـ أولاً وقبل كل شيء ـ تديناً وتقى، وحباً بالرسول وتقرباً إليه واستشفاعاً به، أي إن الدوافع الدينية هي ـ أولاً، وإن كنت لا أنكر الجوانب الجمالية ـ التي حبّبت اليهم هذه القصيدة وحملتهم على العناية بها، ولذا فأنا لن أستغرب إذا رأيت في هذه القصيدة رأياً جديداً فأنكره عليّ قوم كثيرون انكاراً جمّاً. وقبل أن نتنازع في هذا الرأي أود أن أنوِّه بالنظرة الدقيقة الصائبة التي خص بها الدكتور زكي مبارك هذه القصيدة، قال: «ولقد نظرت طويلا في هذه القصيدة فلم أر غير ما قررت، فهي قصيدة جاهلية تغلب عليها قوة السبك، ولكنها تكاد تخلو من روح الدين، ولا غرابة في ذلك، فان «كعب بن زهير» لم يمدح الرسول إلا لينجو من الموت، ومن كان في مثل حاله لا ينتظر منه صدق الثناء. والذي نقول به في هذه القصيدة لم يقل به أحد من المتقدمين»[2].

وأنا أحسب أن الأمر يجاوز ما رآه الدكتور «مبارك» من افتقاد الصدق في المدح، ومن ضعف الشعور الديني، ومن قوة السبك، فهذه أمور يلاحظها المرء بوضوح في قسم المديح خاصة، ولكننا لانلبث ـ حين نحسن النظر في هذا الغزل الجاهلي

(١) زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي. ص ٢٦، دار الكاتب العربي بالقاهرة سنة ١٩٣٥.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٥.

الطويل الذي ينتشر في صدر القصيدة ـ أن نضيف إلى مالاحظه الدكتور «مبارك» أمراً آخر، أمراً هاماً دقيقاً هو «رمزية هذا الغزل»، وليس في هذا الأمر ما يريب، فنحن نعرف أن شعر «كعب» هو استمرار حي للتيار الجاهلي الذي يتجه كثير من الغزل فيه ـ ومن غير الغزل أيضاً ـ وجهة رمزية على نحو ما يرى فريق من الباحثين، وإذاً ليس ثمة ما يريب أو يدعو إلى الاستغراب في أن يتجه «كعب» هو الآخر بغزله اتجاهاً رمزياً على نحو ما كان يفعل أسلافه. فاذا صح ذلك ـ وهو صحيح ـ كان علينا أن نسأل: من هذه الحسناء التي غابت فأصابت قلب «كعب» بالسقام وتيمته، فلم يزل مقيّداً إثر غيابها لا سبيل له إلى الحرية أو الانعتاق مما هو فيه من قيود؟ من هذه الفاتنة التي سبته بفتنتها ثم غابت عنه وتركته نهب الحسرة والندم؟ لست أشك لحظة في أن «كعباً» لا يتحدث هنا عن حبيبة من النساء، بل هو يتحدث عن «الحياة» عامة، و«الحياة الجاهلية» خاصة، وكل ما في هذا الغزل ينهض شاهداً على ما أقول، فقد كانت الحياة الجاهلية في نظر «كعب» جميلة مدهشة كظبي فاتر الطرف كحيل العينين، أو هي هذه الفاتنة برائحتها الطيبة وريقها العذب كخمرة شجّت بماء بارد نقي.. ولا يملُّ «كعب» من الحديث عن هذا الريق فكأنه يتحدث حديثاً صريحاًعن مذاق «الحياة الجاهلية» العذب وقد افتقده أو أوشك. وليس ما يرشح به هذا الغزل من الحزن القاتل، وما فيه من حسرة وتوجع سوى حزن وحسرة على «الحياة الجاهلية» الماضية، إنه يحب الحياة حباًجماً، ولكنها حبيبة لعوب لا تدوم

على حال بل تتلّون كالغول وتخلف الأماني، فلا يغرنّك منها وعد سلف فليست مواعيدها سوى الأباطيل!! لقد جاء الاسلام فانقلب الدهر «بكعب» وغيّر ألوانه فخيب أمانيّه وغدت الحياة ـ على حبه الشديد لها ـ كاذبة تخدعه وتضلله. ويبوح بما في صدره فهو لا يزال يرجو ويتمنى أن تنوِّله هذه الحسناء ـ أو الحياة ـ، لكنه يعرف أنه يرجو أمراً عسيراً، فقد رحلت حبيبته إلى غير عودة، أو ظهر أمر النبي على أعدائه ولم تعد ثمة عودة إلى الحياة الجاهلية، ولكن بعض النفوس تظل نزَّاعة إلى الماضي على يأسها منه! ولست أود أن أتقصّى كل المعاني، كبيرة وصغيرة، وأوجّهها فذلك أمر يطول، على أنه يسير حقاً، ويكفي أن أقرر هنا أن هذا الغزل محمل بطاقة وهاجة من الرمز، وأننا نستطيع بيسر أن نوجه معانيه كلها توجيهاً رمزياً، فنصرفها لتكون حديثاً عن الحياة نفسها. وهذا يعني أننا نرى في القصيدة رأياً جديداً، فهي ـ في جانب عظيم منها ـ ليست مدحاً للرسول ﷺ، ولا ابتهاجاً بالدين الجديد، ولكنها «بكاء على الجاهلية» وتوجّع من غيابها، وحسرة وندم عليها، وضيق شديد بأمر الاسلام، ضيق تسري فيه نار الغضب فيوشك أن يكون جزعاً. هل أبعد بعدئذ إذا قلت: إن قوماًسينكرون علي هذا الرأي أو يردّونه، وقد يعنفون في الردّ والإنكار؟

فاذا اكتفينا من حديث «المقدمة» بما سلف، ومضينا إلى حديث «الرحلة» ألفينا «كعباً»يمضي على سنته في «الغزل»، فيتناول الموروث الجاهلي القديم، ويعيد بناءه بعد أن يضيف إليه

عناصر شتى يستقيها من الصحراء نفسها، فهو يصف ناقته وصفاً حسياً رائعاً، ويرفع لها نصباً عالياً لا نكاد نميزه من النصب الضخمة التي رفعها لها أشهر وصّاف الابل من شعراء الجاهلية. وهو - على عادته - يتخير من هذا الموروث كثيراًمن الرسوم الفنية المعروفة، ويمضي في توسيع حدودها والتوليد فيها، ويسرف في ذلك ويغلو، حتى يكاد يطمس أسماء كل السابقين من على هذه الرسوم، وينقش اسمه وحده عليها. ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا حديث الرحيل في مدحته السابقة، فهو يطيل ويتسع في هذا الحديث حتى يبلغ به عشرين بيتاً أو يجاوزها قليلا، وهو يصور ناقته في هذه الأبيات جميعاً، ولا ينفك يردّد النظر في التمثال الضخم الذي يرفعه لها فيزيده صقلا وتوضيحاً، ويلتقط كثيراًمن الصور فيعيد بناءها ويخلقها خلقاً جديداً، فهو لا يكاد يشبه حركة يدي ناقته بحركة يدي امرأة ثكلى مثلا، حتى يعكف على هذه الصورة القديمة عكوفاً عجيباً، فينقطع اليها، ويقلِّبها على وجوهها، ويزيد في أطرافها، ويردّد النظر فيها، ويمضي في تقصيها وتحقيقها حتى تستقيم له ما يحب ويرجو، فاذا هي امرأة فجعت بابنها البكر بعدما شارفت على سن اليأس فذهب عقلها بذهابه، وراحت تضرب صدرها ووجهها، وتمزِّق مدرعها، وهي بين جماعة من النساء يجاوبنها حزناً بحزن وبكاء ببكاء!:

كأنَّ أوبَ ذراعيها - وقد عرقَتْ
وقد تلفّعَ بالقُورِ العساقيلُ

وقالَ للقومِ حاديهم وقد جَعَلَتْ
وُرْقُ الجنادبِ يركضنَ الحصى: قيلوا

شـدَّ النهـارِ ـ ذراعـا عَيطـلٍ نَصَـفٍ
قـامـت فجـاوبَهـا نُكـدٌ مثـاكيـلُ
نَـوّاحـةٌ رخـوةُ الضَّبعيـنِ ليـس لهـا
لمّـا نعـى بكْـرَهـا الناعـونَ مَعْقـولُ
تلـوي اللّبـانَ بكفيّهـا وَمِـدْرَعهُـا
مشقّـقٌ عـن تـراقيهـا رَعـابيـلُ[1]

وهو لا يقصر صنيعه على هذه الصورة وحدها، أو على صور بأعيانها، بل يحرص على أن يحتفل احتفالا واسعاً بأكثر الرسوم الفنية التي ينقِّب عنها في كنوز الشعر الجاهلي. وهو في أحيان أخرى يلتفت إلى طائفة من العناصر لم يكن القدماء يلتفتون اليها كنزول الركب من على رواحلهم يلتمسون لأنفسهم بقية من الراحة في هذه الرمضاء القاتلة، وقد يصور بعض هذه العناصر فيبدع في التصوير، ويوفي على الغاية حسناً. ونستشهد على ذلك بهذه الصورة الرائعة التي رسمها للظل الذي تفّيأه الركب، فقد شبهه بطائر معلّق فوقهم أمسك القوم منه بطرف، وراحت الريح تشدُّه بالطرف الآخر، فهو دائم الاضطراب لا يستقر! أو نستشهد بتلك الصورة البديعة التي صور بها الليل وقد انغمست في دجاه الآكام والقور، وغطّى الأودية والهضاب، فاذا بعضها يشبه بعضاً فكلها مغمور بردائه الأسود الجميل، أو بغيرهما من الصور التي نراها

(١) الديوان (ق: البردة).

في «رائيته» الجميلة:

هـل حبـلُ رملـةَ قبـلَ البيـن مبتـورُ
أَم أنتَ بالحلمِ بعدَ الجهلِ معذورُ

التي أنشدها في «علي بن أبي طالب».

ولولا أنني أخشى أن يبدو الأمر تزيداً لوقفت على مدائح «كعب» واحدة بعد أخرى أتبين الرسوم الفنية في حديث الرحيل رسماً رسماً، وأوازن بين صورة هذا الحديث القديمة وصورته المستحدثة. فاذا وددنا أن نفرغ مما نحن فيه كان علينا أن نسجل أن «كعباً» قد تناول الموروث القديم، واستعار كثيراًمن مقوماته ورسومه، فولّد فيها وزاد من طاقتها، وأمدَّها بطاقات جديدة، وأنه قد التفت إلى طائفة من العناصر لم تكن تلتفت اليها الشعراء من قبل، فأدخلها في هذا الحديث، واستطاع أن يضم هذه العناصر جميعاً بعضها إلى بعض، ويبني بها هذا التقليد الفني العريق «الرحلة» بناء جديداً خاصاً به. على أننا يجب ألا ننسى أن «كعباً» لا يستوفي في مدائحه معالم هذا التقليد الأساسية جمعياً، فهو لاينطلق خلف حيوان الصحراء، ولايحكي لنا قصته أو أطرافاً منها، ولكنه يخرج في كثير من قصائده الأخرى إلى هذه القصص.

وليس يختلف صنيع «كعب» في «المدح والاعتذار» عن صنيعه في «الغزل والرحلة»، فهو يعكف على هذا التراث الذي انتهى اليه، يتفحصه ويدقق فيه النظر، ثم يصطفي منه أجمل ما فيه، ويتعهد ما اصطفاه بالرعاية وحسن التدبير، وهكذا يوفر لمدحه

واعتذاره طائفة كبيرة من مقوماته الفنية ويحرص على رعايتها والنهوض بها، ثم يضم اليها بعض الرسوم المستحدثة التي يستقيها من الحياة الجديدة، فنراه في المدح يزاوج بين القيم الجاهلية والقيم الاسلامية حيناً، ويزداد اقتراضه من القيم الجديدة حيناً آخر، فتبدو قيم المدح جميعاً اسلامية خالصة على نحو ما نرى في «رائيته» التي أنشدها في مديح «علي بن أبي طالب».

ونراه في الاعتذار يصور حاله النفسية، كما كان يفعل السابقون، فيتسع في التصوير اتساعاً كبيراً، فهو يصور خوفه الشديد حين انتهى إليه وعيد الرسول ﷺ، وما لقي من صعاب ومتاعب وهو مدَّرع الليل في طريقه اليه، ثم يضيف إلى هذه العناصر التي لفّقها من «النابغة» و«الأعشى» عنصراً جديداً، فيصور موقف الناس، وشاة وأصدقاء، منه ويتأنى قليلا في تصوير موقف الأصدقاء فهم يشفقون على أنفسهم مما رمي به، ويتعللون بشواغلهم عنه، ويسألونه أن يخلّي بينهم وبين تكاليف الحياة!:

وقـالَ كـلُّ خليـلٍ كنـتُ آملُـهُ
لا أُلهينّـك إنـي عنـكَ مشغـولُ

فقلـتُ خلّـوا طـريقـي لا أبـا لكـمُ
فكـلُّ مـا قـدَّرَ الـرحمـنُ مفعـولُ[1]

ويستعير بعض الصور القديمة كصورة «الأسد» فيضربها ضرباً جديداً، وينفخ فيها فتتسع وتمتد حتى تغدو مشهداً فسيحاً يملؤه

---

(١) المصدر السابق (ق: البردة).

الصمت المخيف والرعب القاتل وبزّات الفرسان المقهورين[1].

وليس يخفى بعدما قدمت أن «كعب بن زهير» يرسم لمدائحه ـ بل لفنه ـ جميعاً خطة دقيقة تحكم هذه المدائح في تقاليدها الكبرى، وفي مقوماتها الدقيقة، وفي صورها الشعرية أيضاً. وهو يطبق هذه الخطة تطبيقاً دقيقاً صارماً. وليس يخفى أيضاً أن لهذه الخطة ثلاثة أصول أو مبادىء هي:

أولا: العودة إلى التراث والاصطفاء منه، فكأنه كنز لا يعرف النفاد.

ثانياً: التوليد في المادة التراثية، واستغلال طاقتها استغلالا واسعاً.

ثالثاً: الاضافة إلى المادة التراثية، وضربها ضرباً جديداً يمنحها حظاً واسعاًمن التألق والبهاء.

إن التراث ـ على نحو ما نرى ـ هو السلسلة الذهبية التي كان «كعب» يقيد نفسه بها، ويشدُّ جناحيه اليها كلما أراد أن يدخل مع أسراب الطير مدينة الفن الساحرة، ولكنه استطاع حقاً أن يحافظ على هذا التراث، ويتناوله تناولا بارعاً فيطوره وينهض به. ولم تقف عنايته به عند المحافظة على صور التقاليد الشعرية المميزة، بل حافظ أيضاً على الصورة التقليدية لقصيدة المدح العربية، وحرص على استيفاء معالمها أو تقاليدها الكبرى: المقدمة ـ

---

(١) المصدر السابق: القصيدة نفسها.

الرحلة ـ المدح.

ولسنا نستغرب ذلك فكعب أحد الذين انتهى اليهم الموروث الجاهلي فثقفوه وعرفوا أسرار تقاليده، وهو ابن «زهير» أحد عبيد الشعر المعروفين بالتثقيف والتنقيح، وهو أحد أفراد هذه المدرسة التي يسميها النقاد «المدرسة الأوسية»، ثم هو أحد الذين عاصروا ولادة الدين الجديد والقيم الجديدة، وأحد الذين ظلوا بعيدين عن هذا الدين زمناً وناصبوه العلاء، فلم يهبوه فنهم ولا حياتهم بل ظلوا أقرب إلى الحياة الجاهلية، وهو ـ أخيراً ـ أحد هؤلاء البدو الذين تأصلّت في نفوسهم صورة الحياة القديمة. وإذاً: ما الذي يمنع «كعباً»، وقد تهيأ له كل ما قدّمت، من أن يبني «قصيدة المدح» بناء تقليدياً يتفق مع خبرته الواسعة وثقافته ومصلحته وهواه؟!

ومن هنا فنحن لا نتردد في أن نجعل مدائح «كعب» ـ بل شعره عامة ـ امتداداً وتطوراً للمدائح الجاهلية، أو للتيار الفني الجاهلي عامة، أو أن نجعل «كعباً» نفسه زعيم الشعراء المحافظين في صدر الاسلام.

واذا كنا نبوّىء «كعب بن زهير» هذه المكانة الفنية الرفيعة، فاننا لا نريد بذلك أنه قد استقلَّ وحده بمهمة المحافظة على التيار الفني الجاهلي، والحرص على استمراره والنهوض به، بل نريد أنه كان في طليعة جماعة من الشعراء تضافرت جهودهم جميعاً ـ على اختلاف طاقاتهم ـ للقيام بهذه المهمة العسيرة، فأنا أؤمن بأن الجماعة، لا الفرد، هي التي تستطيع النهوض بمثل هذا العبء الثقيل. وليس يسمح ما نحن فيه من أمر قصيدة المدح بالحديث عن أفراد هذه الجماعة كلهم، ولذا فنحن مضطرون أن نقصر

الحديث على طائفة منهم.

ويعدّ «تميم بن أبيّ بن مقبل» و«ربيعة بن مقروم الضبّي» و«الشمّاخ بن ضرار الذبياني» من أشد الشعراء محافظة على الصورة التقليدية لقصيدة المدح الجاهلية، فهم يلتزمون النهج الفني الموروث التزاماً دقيقاً، فيفتتحون مدائحهم بصورة من صور المقدمات المألوفة كالغزل أو سواه، ثم يصيرون إلى حديث «الرحلة» فاذا بلغوا به غايته أخذوا في «المديح» وفرغوا له. وهم يحرصون على أن يحققوا لكل تقليد من هذه التقاليد صورته الجاهلية، بيد أنهم لا يستطيعون دائماً أن يستوفوا من رسومه ومقوماته الدقيقة ما كان يستوفيه شعراء الجاهلية الكبار، وهم - في أغلب الأحيان - يقصِّرون دون «كعب بن زهير» فلا يكاد أحد منهم يلحق به أو يجاريه في خبرته الواسعة ببناء قصيدة المدح، وفي قدرته الفائقة على التوليد والتشعيب والاضافة. واذا كان هؤلاء الشعراء يقصِّرون دون المجلّين في بناء قصائد المدح عامة، فانهم في بناء مقدمات هذه القصائد أشد تقصيراً، ونستطيع أن نحتجّ لما نقول فنضرب مثلا أو أكثر. يفتتح «ربيعة بن مقروم» مدحة له بالغزل فيقول:

بانتْ سعادُ فأمسى القلبُ معمودا
وأَخلفتْـكَ ابنـةُ الحُـرِّ المـواعيـدا

كـأنهّـا ظبيـةٌ بِكـرٌ أَطـاعَ لهـا
مـن حَـوْمـلٍ تَلَعَـاتُ الجـوِّ أو أُوْدا

قـامَـتْ تُـريـكَ غـداةَ البيـنِ منسـدلاً
تَخـالُـهُ فـوقَ متنيهـا العنـاقيـدا
وبـارداً طيّبـاً عـذبـاً مقبّلُـهُ
مُخَيّفـاً نَبْتُـهُ بـالظّلْـمِ مَشهُـودا[1]

حين نردِّد النظر في هذا الغزل لا نكاد نلمح فيه ملمحاً جديداً، فهو غزل جاهلي لا يكاد يذكر «بينونه سعاد» واخلافها المواعيد، وحزنه إثر ذلك، حتى يتحوّل إلى الركوع في معبد الجسد، والتحديق في مفاتنه ونعتها شعراً وثغراً وريقاً كما كان يفعل أسلافه الجاهليون تماماً. وهو يستعير الرسوم الفنية القديمة، ولكنه لا يستطيع أن ينفخ فيها الحياة، ويفجر طاقاتها، ويوسّع في أرجائها على خلاف ما كان يفعل «كعب». ويكفي أن نوازن بين الشاعرين «كعب» و«ربيعة» في حديثهما عن مطل الحبيبة واخلاف المواعيد، أو في تصويرهما ريق «سعاد» حتى يتبيّن لنا الفرق الشاسع بينهما. وليس يرتاب قارىء هذا الغزل في ظهور آثار الشعراء السابقين فيه، حتى ليوشك المرء أن يردّه إلى أصحابه بيتاً بيتاً أو شطراً شطراً، وصورة صورة. ويقف «ابن مقبل» في صدر مدحته على الأطلال فيقول:

أَلا قِـفْ بـالمنـازِلِ والـرُّبُـوعِ
ديـارُ الحـيِّ كـانَـتْ للجميـعِ

---

(١) المفضليات (ق: ٤٣) معمود: موجع من الحب. اطاع: كثر المرتع واتسع. التلعات: ج تلعة وهي ما ارتفع من الأرض وقد تكون ما انخفض منها. حومل والجو واود: مواضع. منسدل: شعرها المسترسل. بارد: اراد ثغرها. الخيف. أي قد خيف بالظلم، والظلم ماء الاسنان. مشهود: كأن طعمه طعم الشهد.

تَلـوحُ، وقـد مَضَـتْ حجَـجٌ ثَمـانِ
بنجـــدٍ بيــــنَ أَجمــــادٍ وريـــعِ
تطــالعُهــا الجنــوبُ مــن الثنــايــا
بِهَيْــفٍ مــا يَمَــلُّ مــن الطلـــوعِ
فلمّـــا أَنْ غَــدتْ مـــن ذاتِ عِــرقٍ
تكــادُ تحــفُّ بــالخشــبِ الصّــريــعِ
ديـــارٌ للتّــــي ذهَبـــتْ بقلبـــي
فمــا يُـرجى لقلبـي مـن رجـوعِ[1]

وأحب أن نتذكر أن «ابن مقبل» شاعر بدوي، عرف الأطلال معرفة دقيقة وانفق جلّ عمره يتقلّب في أحضان البادية الملأى بهذه الأطلال، ولست أنكر أن هذا الشاعر قد حاول حقاً أن يوفّر لأطلاله كثيراً من رسومها الفنية، فوقف بها، وذكر أهلها السالفين، وحدد موطنها وما مرّ عليها من الزمن، وعني عناية طيبة بوصف الرياح السافية، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ أغفل أهم رسومها، فلم يصور حاضر هذه الأطلال وبقاياها أو جانباً من ذلك، وهكذا غابت صورة النؤي والوتد والرماد والأثافي وصور كثيرة سواها، وغابت صورة النبات الذي علا في هذه الديار،

(١) ديوان ابن مقبل (ق: ٢٢). تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٣٨١/ ١٩٦٢.
الحجج: السنون. الاجماد: الأكام. تطالعها: تأتيها. الثنايا: ج ثنية وهي الطريق في الجبل. الهيف: ريح حارة. الطلوع: هنا بمعنى الهبوب. تحف بالخشب: تدور به وتجمعه. الخشب الصريع: غصون الشجر اليابسة الساقطة على الأرض.

وصور الحيوان الوحشي الذي حلّ فيها، وصور كثيرة أخرى. ويكفي أن نوازن بين هذه الأطلال وأطلال «زهير» في قصيدته المعلقة مثلا، أو بينها وبين أطلال «النابغة» ـ وهو الذي لا يكثر من الوقوف على الديار ـ في داليته المعلقة، حتى يتضح لنا الفرق بين صنيع هؤلاء المخضرمين وصنيع أسلافهم الكبار. ولكننا ـ على الرغم من ذلك ـ لا نملك ولا نريد أن ننكر على هؤلاء الشعراء أنهم قد حاولوا طاقتهم أن يوفروا لتقاليدهم الشعرية كثيراً من رسومها الفنية القديمة، أو أن يستوفوها، وأن يرسموا لها صورة بعيدة الشبه بصورتها الجاهلية العريقة، وأنهم استطاعوا أن يحققّوا ما أرادوا بصورة مّا.

فاذا فرغ هؤلاء الشعراء من مقدماتهم، وصاروا إلى حديث «الرحلة» كانوا أوفر حظاً، وأقدر على مطاولة القدماء أحياناً، وهم يحرصون في هذا الحديث على استيفاء معالمه الكبرى، ولكنهم يعنون بها عناية تتفاوت تفاوتاً شديداً، فليست تظفر الصحراء بحظ ـ أي حظ ـ من هذه العناية إلا عند «ربيعة بن مقروم»، وليس يسرف الشعراء في حديث الناقة وان كان «الشماخ» يقترب بهذا الحديث من حدود الاسراف أحياناً[1] . على أن الأمر يختلف في قصص حيوان الصحراء، فتذهب قصة «حمار الوحش» ـ وليس في هذه المدائح سواها ـ بمعظم حديث الرحيل لدى «ابن مقبل»، وبجانب واسع منه لدى «الشماخ» حين يخرج

---

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: (ق: ١٢، ١٧). تحقيق: صلاح الدين الهادي. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨.

اليها، وهما يختلفان بعدئذ في أمرها بعض الاختلاف، فينصرف «الشماخ» إلى الوصف النفسي ويعنى به عناية طيبة، فيصور «الحمار» وقد اشتدّت غُلمته وأخفق فيما يسعى اليه، فاعترته مشاعر الحزن والغضب، ويصور الأتان وهي تعاسر حمارها وتتأبّى عليه. ولكن «الشماخ» يظل أسيراً لقصيدة المدح الجاهلية فلا يتقدم بهذه القصة خطوة واحدة إلى الأمام بل يقف بها قبل بلوغ شريعة الماء كما كان يفعل شعراء الجاهلية في مدائحهم[1].

ويذهب «ابن مقبل» مذهباً آخر فيضرب عن الوصف النفسي، أو ـ على الأصح ـ لا يجد سبيلا إليه، وَيُعْني بتصوير الأحداث ومتابعتها، ويتسع في تصوير المرعى، ووصف القوس، ويحسن في ذلك بعض الاحسان، ويقف على شخوص القصة جميعاً، فيخص كل شخصية منها بطرف من عنايته، ويخطو بهذه القصة خطوات فسيحة إلى الأمام، فيبلغ بها، لأول مرة في تاريخ قصيدة المدح، نهايتها التي رسمها شعراء الجاهلية وأصَّلوها في غير مدائحهم أو مراثيهم، فتلتقي الحتوف والرغاب على شريعة الماء، ثم يسخر القدر من الجميع: سهم خاطىء واحد، يلوذ بعده الحمار وأتانه بالفرار، وينكفىء الصياد على نفسه خائباً حزيناً، لا الحمار ولا أتانه يشربان الماء، ولا الصياد يحقق أمنيّته، وفي الفضاء تدوّي قهقهة الحياة الساخرة من أبنائها:

كجــأبٍ يــرتعــي بجنــوب فَلْــجٍ
تُــؤَامَ البقــل فــي أَحــوى مَــريــعِ

---

(١) المصدر السابق (ق: ١٨).

يُقَلِّبُ سَمْحجاً قَبّاءَ تُضحِي
كقوس الشّوْحط العُطُل الصّنيع
يظلّان النهارَ برأس قفٍّ
كُميت اللون ذي فَلكٍ رفَيع
ويرتعيان ليلَهما قَراراً
سَقَتْهُ كلُّ مُغْضِنَةٍ هَموع
زُخاريّ النبات كأنَّ فيه
جيادَ العبقريّة والقُطُوع
فلمّا قلّصَ الحَوذانُ عنهُ
وآلَ لويُّهُ بعدَ المُتوع
وهَيّجَها الطريقَ، فأَصْحَبْتُهُ
برجْلٍ رَأْدَةٍ ويَدٍ ضَبُوع
برجلٍ رأدةٍ لا عَيبَ فيها
أَضرّ بها العِثارُ ولا ظَلُوعِ
تصُكُّ النّحر والدّأَياتِ منه
بضربٍ لو تَوَجَّعَهُ وَجيعِ
فأَوردَها مع الإبصارِ ضحلاً
ضفادِعُهُ تَنِقُّ على الشروعِ
ولمّا ينْذرا بضُبُوءِ طحلٍ
أَخي قنصٍ برزِّهما سميعِ

خَفيٍّ الشخصِ يَغمزُ عَجْسَ فرعٍ
حنينَ النابِ بالأُفقِ النّزوعِ
فلم تَكُ غيرَ خاطئةٍ وولّى
سريعاً أو يزيدُ على السّريعِ[1]

ولسنا ننكر أن «ابن مقبل» قد ضاهى بهذه القصة شعراء الجاهلية الكبار وفاقهم في حزونة اللغة كأنه كان يقصد إلى ذلك قصداً، ولا غرابة في هذا الأمر، فهو شاعر بدوي عرف حياة الصحراء خير ما تكون المعرفة، وذهبت البادية وما فيها بحظ عظيم من شعره، وأكثر في هذا الشعر من الغريب، فاحتل بذلك

---

(١) الديوان (ق: ٢٢). الجأب: الغليظ، يريد حمار الوحش. فلج: موضع. جنوب: أطراف. الأحوى: ها هنا بمعنى الأخضر الضارب إلى السواد يريد الكلأ. المريع: الخصب. يقلب: يسوق. السمحج: الأتان الطويلة الظهر. القباء: الضامرة البطن. الشوحط: ضرب من الشجر. قوس عطل: لا وتر عليها. الصنيع: المصنوع المجلو. القف: ما ارتفع من الارض ولم يبلغ أن يكون جبلا. الفلك: قطع من الأرض تستدير وترتفع عما حولها. الرفيع: العالي. القرار: الأرض المطمئنة. المغضنة: السحابة الممطرة. أخذ النبات زخاريه: إذا طال والتف وخرج زهره. جياد العبقرية: جياد الثياب وهي التي فيها الأصباغ والنقوش. القطوع: ج قطع: ضرب من الثياب الموشاة. قلص: قل ونقص. الحوذان: ضرب من النبات. اللوي: ماذبل وجف من الكلأ. المتوع: الارتفاع والطول. هيجها: ساقها. اصحبته: انقادت له. الرأدة: اللينة القوية في السير. الظلوع: التي فيها عرج. الدأيات: ضلوع الصدر. الابصار: الفجر. الشروع: ورود الماء. القبوء: الاختباء. طحل: فقير سيىء الحال، يريد الصياد. الرز: الصوت. عجس القوس: مقبضها. الشريان: ضرب من الشجر. المرزام: التي تصوت عند الرمي بها، وكذلك السجوع. الأبهم من القوس: كبدها. الناب: الناقة المسنة. النزوع: المشتاقة إلى وطنها. فلم تلك غير خاطئة: يريد الرمية.

مكانة عالية عند اللغويين من أصحاب الشواهد. وهكذا بنى هؤلاء الشعراء ـ وخاصة «ابن مقبل» و«الشماخ» ـ هذا التقليد الشعري العريق «الرحلة» بناء دقيقاً متأنياً، فاستوفوا معالمه الكبرى، ووفروا له طائفة واسعة من مقوماته وملامحه الدقيقة، ووسعوا في بعض أطرافه توسيعاً يسيراً، وحققوا له صورته الجاهلية التقليدية.

فاذا طووا ما هم فيه من حديث الرحيل، وامسكوا عنه، انصرفوا إلى «المدح» تضمهم سبيل واحدة، فمديحهم جميعاً جاهلي صرف، بريء من الحياة الجديدة، ومن منظومة القيم التي يبشّر بها الدين الجديد، ويدعو اليها، لا أكاد أستثني سوى ظل اسلامي شاحب يسير يلوح في مديح «ربيعة بن مقروم». ولا يقتصر التشابه بين مديح هؤلاء الشعراء والمديح الجاهلي المتأخر على وحدة القيم التي يتحدثون عنها، بل ثمة سمات جاهلية أخرى تطبع هذا المديح، فهو مديح متكسب يصرّح بالطلب أحياناً، ويعلي من قيمة «الكرم» ويجعلها في ذؤابة المحامد، ثم يدور حولها فيفدي عطاء الممدوح بكل عطاء مظنون، ويصطنع بعض الأساليب الجاهلية في توكيد هذه القيمة على نحو ما نجد في قول «ابن مقبل»:

مقـارِ حيـنَ تنكفـئ الأفَـاعـي
إلـى أجحـارِهـنَّ مـن الصقيـعِ[1]

فقد أراد الشاعر أن يمدح هؤلاء القوم بالكرم الواسع فمضى

---

(١) الديوان (ق: ٢٢). مقار: ج مقراء، وهو الذي يقري الضيوف.

يصور كرمهم وقت الشدة والقحط، وكنى عن هذا الوقت بذكر الصقيع، وانكفاء الأفاعي في جحورها، وهذه الطريقة في التعبير لم يبتدعها «ابن مقبل» ولكن شعراء الجاهلية هم الذين ابتدعوها فشاعت بينهم، بل إن صورة هذا التعبير جاهلية أيضاً، فقد كانوا يصورون «الكرم» وقت القحط ويكنون عن هذا القحط ـ في جملة ما يكنون ـ بانكفاء الأفاعي في جحورها.

وإذا كان «ابن مقبل» يصطنع الاسلوب الجاهلي في توكيد الكرم، فان «ربيعة بن مقروم» يصطنع الدعاء الجاهلي، أو ـ على الأصح ـ يتخيّره ويصطفيه، في حمد هذا الكرم:

هذا دعائي بما أَوليتَ من حَسَنٍ
لازلتَ عوضُ قريرَ العينِ محسودا[1]

فهو يدعو لممدوحه هذا الدعاء الجميل: أن يظل قرير العين محسودا، وهذا من طريف دعاء العرب ونادره، ولكن «ربيعة» لم يبتدع هذا الدعاء، بل ابتدعه بعض شعراء الجاهلية، فنحن نجد «بشر بن أبي خازم» يدعو مثل هذا الدعاء لممدوحيه:

ومـا حسـدتُ بنـي بـدرٍ نَصيبَهـمُ
في الخيرِ دامَ لهمْ من غيريَ الحسدُ[2]

وهـو، بعـدئـذ، مـدح نمطي مكـرّر، يفتقـد حـرارة الحيـاة ووهجها، فلا يشتق مادته من هذه الأحداث التي تضطرب

---

(١) المفضليات (ق: ٤٣).
(٢) الديوان (ق: ١٢).

الجماعة فيها، بل يستمدها من الحياة الماضية، ومما انتهى اليه من مدح الشعراء المتكسّبين، وبعبارة أوضح: إنه يعاني من الأزمة القديمة المستحكمة: أزمة جمود المضمون، فما يقال في هذا الممدوح يقال في سواه، ولذا يبدو البحث عن شخصيات الممدوحين في هذا المديح ضرباً من العبث لا يستحق العناء.

بيد أننا ينبغي أن نميز هذا المدح من المدح الجاهلي المتأخر ـ على الرغم مما قدمنا ـ، فهو يفارقه في بعض الملامح الأساسية، فليس يمتد هؤلاء الشعراء به كما كان يفعل أسلافهم، بل هم يقتصدون فيه اقتصاداً ملحوظاً، فيبدو قصيراً ـ أو قصيراً جداً ـ كأنه أُلحق بالقصيدة الحاقاً. وهو مدح لا يعرف الاسراف والمغالاة والإفراط على نحو ما نعرف من مدح «الأعشى»، ولكنه يكتفي بتناول المعاني القريبة وتقريرها ـ وخاصة مدح «ابن مقبل» و«الشماخ» ـ، على نحو ما رأينا في حديث «ابن مقبل» عن كرم ممدوحيه، فهو لم يسرف ولم يغال، على الرغم من أن السبيل كانت ممهدة أمامه للاسراف والمغالاة. وعلة ذلك ـ فيما اعتقد ـ ذهاب البادية بحياة هذين الشاعرين وفنّهما معاً، فكلاهما شاعر بدوي وهب حياته وفنه للبادية، وفهم وظيفة الشعر فهماً ينحرف، قليلاً أو كثيراً، عن التكسب، ومن هنا كان انصرافهما عن تجارة المديح، فليس في ديوان «ابن مقبل» سوى مدحة واحدة، وليس في ديوان «الشماخ» سوى مدائح ثلاث، على الرغم من اتهامه بالحرص على التكسب بشعره.

وقد يكون بوسعنا الآن أن نزعم ـ دون خوف ـ أن قصيدة

المدح لدى هؤلاء الشعراء تنتمي إلى العصر الجاهلي شكلا ومضموناً ـ اذا تعسفنا مثل هذا الفصل بين الشكل والمضمون ـ أو هي، بعبارة أدق، تنتمي إلى صورة من الحياة البدوية في صدر الاسلام هي امتداد للحياة الجاهلية أو بقية منها.

ان صورة «قصيدة المدح المحافظة» كما رسمتها، فيما اسلفت من تفاريق القول، تظل ناقصة وبعيدة عن الدقة إذا لم نكشف النقاب عن وجهها في ديوان شاعر المدح الأول في هذه الفترة، أعني «الحطيئة». ولست أحب أن أتحدّث مرة أخرى عن مكانة «قصيدة المدح» في ديوان هذا الشاعر، أو عن مكانتها بين قصائد المدح جميعاً ـ محافظة وجديدة ـ في عصر صدر الاسلام، فقد عرضت لهذه القضية في موطن سابق من هذا الفصل. ولكنني أودّ أن أجلو صورتها فأتبيّن ملامحها الدقيقة وعلاماتها الفارقة التي تميزها من شقيقاتها في شعر «كعب بن زهير» و«ابن مقبل» و«الشماخ» و«ربيعة بن مقروم» على نحو ما صنعت بمدائح هؤلاء الشعراء. وينبغي أن نؤكد هنا أن هذه الفروق الدقيقة بين هذه القصائد لا تنفي التشابه الكبير فيما بينها، ولا تخرج بأية منها خارج دائرة «قصيدة المدح المحافظة» إلا بمقدار ما تنفي الفروق الدقيقة بين الاخوة الاشقاء ما انعقد بينهم من أواصر القربى.

لقد ظل «الحطيئة» يبني مدائحه على غرار مدائح الجاهليين، وأول ما نلاحظه في هذه المدائح هو تعدد صور المقدمة وازدواجها، فقد وسع «الحطيئة» دائرة المقدمات، وأكثر من صورها حتى أوشك أن يستغرقها جميعاً، ولم يكتف بذلك بل

مضى يزاوج بينها في بعض الأحيان فقد يفتتح القصيدة بالوقوف على الأطلال، ثم ينصرف إلى الغزل، أو يفتتحها بالغزل ثم يصير إلى حديث الطيف. وحقاً لم يبتدع «الحطيئة» هذا الأمر فقد تعوّد الشعراء أن يقفوا على الديار فاذا قالوا فيها قولا يسيراً أو غير يسير تحولوا إلى الغزل، وليس غريباً أن يتغزلوا في صدور قصائدهم ثم ينصرفوا عن هذا الغزل إلى حديث الطيف، ونحن نجد في مدائح الشعراء الجاهليين شيئاً من ذلك حقاً، ولكن «الحطيئة» يطيل في المقدمة الثانية أكثر من سواه، أو هو يسرف فيها إذا أردنا الدقة، مما يدفعنا إلى النص على هذه الظاهرة الفنية، أعني «ازدواجية المقدمة»[1] . وتختلف عناية الشاعر بالمقدمات باختلاف صورها، بل تكاد تختلف عنايته بالصورة الواحدة من موطن إلى آخر.

و«المقدمة الطللية» هي أكثر المقدمات دوراناً في صدور مدائحه، ولكنه لا يتكلف في أمرها تكلفاً شديداً، فهو لا يمتد بها، ولا يعكف على بنائها وينقطع اليه الا في القليل النادر، بل يرسم لها صورة متقاربة الاطراف ضيقة أو كالضيقة، وتبرز في هذه الصورة طائفة من الرسوم الفنية التقليدية، وتظهر في اطلال «الحطيئة» آثار الشعراء السابقين عليه، ولا سيما آثار «زهير بن أبي سلمى» و«النابغة الذبياني»:

عفا مُسحلان من سُليمى فحامِرُهْ
تُمشّي بهِ ظلمانُهُ وجآذِرُهْ

---

(١) ديوان الحطيئة (ق: ٧، ٣٩). تحقيق: نعمان أمين طه مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر. الطبعة الأولى ١٣٨٧/١٩٥٨.

بمُستأسدِ القُريانِ حُوّ تلاعُهُ
فَنُوّارُهُ ميلٌ إلى الشمسِ زاهرُه

كأنّ سليحاً نَشَّرَتْ فيهِ بزَّها
بُروداً ورَقماً فاتَكَ البيعَ تاجِرُهْ

رأتْ رائحاً جَوناً فقامَتْ غريرة
بمسحاتها قبلَ الظلامِ تُبادرُه

فما فرغَتْ حتى أتى الماءُ دونَها
وَسُدَّتْ نواحيهِ وَرُفِّعَ دابِرهُ[1]

هذه هي أطول مقدمات الاطلال في مدائح «الحطيئة»، وهي - في ظني - أوسع هذه المقدمات وأبعدها حظاً من عنايته، فقد احتفل بها - كما يبدو - ووفّر لها جانباً طيباً من مقوماتها الفنية، أو هي - باختصار - من هذا القليل النادر الذي يتكلف له تكلفاً شديداً، فكل ما فيها يشهد على الشقاء ونضح الجبين، لكأن «الحطيئة» كان يبنيها بأبعاض من نفسه، فهو يترفّق بها بعضاً بعضاً، ويتريث في بنائها وتجميلها، ويحاذر أن يخدعه الاحساس أو البصر حذراً شديداً!

وقد يظن قارىء هذه المقدمة أن «الحطيئة» قد نسي كل شيء من حوله، وراح يحدق في هذه الاطلال بكلتا عينيه، ويدقق فيها

(١) المصدر السابق (ق: ٤١). مسحلان وحامر: موضعان. استأسد النبت: طال وتم. القريان: مجاري الماء. النوار: الزهر. سليح: حي من قضاعة. فاتك البيع: جد في البيع. الرائح: السحاب. أتى الماء دونها: أي حال دون ما تعمل. رفع دابره: رفع بالتراب مؤخر النؤي.

النظر، ويسرف في التدقيق، وينقطع اليه، فيتهيأ له هذا التصوير الدقيق البديع، ولكن الحقيقة تخالف هذا الظن مخالفة غير يسيرة، فلم يكن «الحطيئة» يحدق في هذه الاطلال، بل كان يحدق ـ أولاً وقبل كل شيء ـ في قصائد استاذيه «زهير» و«النابغة»، فاستعار من «زهير» صورة النبات الذي نما في الديار واعتم، وولدّ فيها وأضاف اليها على نحو قريب مما كان يفعل «كعب بن زهير»، بل ان «الحطيئة» قد أسرف في النقل والاستعارة فجاء بشطر من شعر زهير: «بمستأسد القريان حوّ تلاعه» ثم بدل كلمة بأخرى، ولعله استعار منه أيضاً صورة حيوان الديار، وتناولها بالحذف والتحوير.

واستعار من «النابغة» صورة النؤي والوليدة التي قامت تصلحه بمسحاتها، وترفع من جوانبه دفعاً لأضرار السيل، وتناولها ـ هي الأخرى ـ بالحذف والإضافة والتحوير حتى استقامت له على نحو ما يتمنى. وقد ينحرف «الحطيئة» عن هذه السبيل، سبيل التحديق في الديار، أو ـ على الأصح ـ في صورها وتقليب النظر فيها، فيشيح بوجهه عنها وينصرف إلى تصوير حزنه وبكائه:

أَمِـن رَسـمِ دارٍ مـربَـعٌ ومَصيـفُ
لعينيـكَ مـن مـاءِ الشـؤونِ وكيـفُ

رَشـاشٌ كغـربَـي هـاجـرِيّ كـلاهمـا
لـه دَاجِـنٌ بـالكـرَّتيـنِ عَليـفُ

إذا كـرّ غـربـاً بعـدَ غـربٍ أَعـادَهُ
علـى رُغمِـهِ وافـي السِّبـالِ عَنيـفُ

تذكّرْتُ فيها الجهَل حتى تبادَرتْ
دمـوعـي وأَصحـابـي علـيَّ وقُـوفُ
يقولونَ هل يبكي من الشوقِ مسلمٌ
تَخلّـى إلـى وجـهِ الإلـهِ حنيـفُ[1]

ومرة أخرى نجد آثار الشعراء السابقين عليه في هذه الأطلال، فقد تناول من استاذه «زهير» صورة «السانية» ولكنه لم يستطع أن يجاريه فيها فقصّر دونه، وظل على السفح. وقد تناول من «طرفة ابن العبد» أو «امرىء القيس» صورة الرفاق وهم يلومونه ويحملونه على الكف عن البكاء، وانه لغريب حقاً أن يحوِّر هذا الشاعر المعروف برقة دينة كل هذا التحوير في هذه الصورة فيجمّلها ويوشيها بوشي اسلامي جميل يعزُّ على الكثيرين من الشعراء المسلمين الاتقياء.

وتتردد مقدمة «الظعن» في مدائح «الحطيئة»، ولكنها مقدمة قصيرة أو شديدة القصر تظهر فيها بعض المواقف الأساسية الكبرى وتغيب منها أكثر هذه المواقف. وهو بعدئذ لا يسرف ولا يتسع فيما ظهر منها، بل يقتصد في ذكر رسومها ومقوماتها الدقيقة وفي تصويرها، ويخص نساء الظعن أو واحدة منهن بنصيب واسع من حديثه فتذهب بهذا الحديث أو جلّه. وتبرز آثار الشعراء السابقين بروزاً قوياً في هذه الظعائن ـ على قصر حديثها ـ

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٧). الشؤون: مجاري الدمع هنا. الغرب: الدلو. داجن: بعير. عليف: معلوف. وافي السبال: طويل شعر اللحية.

حتى نوشك ألا نرى «للحطيئة» أثراً فيها سوى بعض التوليد في الصورة القديمة والاضافة اليها، وما نعرفه من أثر الصنعة والتلفيق:

شـاقتـكَ أَظعـان لليلـى يـومَ نـاظـرةٍ بـواكِـرْ
في الآلِ تَرفعُها الحداةُ كأنها سُحُقٌ مَوَاقِرْ
كظباءِ وجرَةَ ساقَهُنَّ إلى ظلالِ السّدر نَاجِرْ
وقَدَتْ بها الشِّعرى فآلَفَتِ الخدودَ بها الهواجِرْ[1]

فاذا استثنينا صورة الظباء ـ وهي صورة جاهلية ـ التي حققّها الشاعر تحقيقاً جديداً، فولد فيها، أضاف اليها، وأعاد ضربها، لم يبق له من حديث هذه الظعائن سوى تلفيق ما قاله القدماء وأكثروا من قوله.

وقد تكون مقدمة «الطيف» من أقصر المقدمات في ديوان «الحطيئة»، فهو لا يكاد يقول فيها قولاً أو بعض قول حتى ينصرف عنها دون أن يلمَّ إلا بأطراف يسيرة ـ وقد يمتدّ بها ويوفّر لها كثيراً من مقوماتها حين تلي المقدمة الغزلية ـ، ولكنها أوسع هذه المقدمات احتفالا بنفس صاحبها، فهي عامرة بالشوق والحنين، بكل ما يعرفه الحنين من الرقة والعذوبة والوجع! أو

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٠). وانظر (ق: ١). السحق: النخل الطوال. المواقر: الحوامل. ناجر: وقت الحر الشديد. آلفت الخدود الهواجر: اشتد الحر فصارت الظباء إلى كنسها فاجتمعت خدودها.

لنقل: إنها كلؤلؤة من الماس، قد تكون صغيرة حقاً ولكنها متوهجة دائماً! هكذا تتوهج بالحنين هذه اللآلىء «الطيفية» الصغيرة التي يعلّقها «الحطيئة» على صدور مدائحه:

ألا طـرقَتْنـا بعـدمـا هجـدوا هنـدُ
وقـد سِـرنَ غـوراً واستبـانَ لنـا نَجْـدُ
أَلا حبّـذا هِنـدٌ وأَرضٌ بهـا هنـدُ
وهنـدٌ أتـى من دونهـا النـأْيُ والبعـدُ
وهنـدٌ أتـى مـن دونهـا ذو غَـواربٍ
يقمّص بالبوصيِّ معرورفٌ وَرْدُ[1]

هل يملك قارىء هذا الشعر إلا أن يهتف: خفّف عنك أيها العاشق المحزون؟ وماذا يقول المرء في الحنين غير ما يقوله هذا البدوي: «ألا حبذا هند وأرض بها هند»؟ أَليست تسّاقط نفسه حسرات وهو يردد: «وهند أتى من دونها النأي والبعد»، «وهند أتى من دونها ذو غوارب»؟

لقد تفتحت وردة الحزن، فتّحها الحنين، فرفقاً بنفسك أيها العاشق، أوشك أن أقول: بل رفقاً أيها العاشق بنا!

على أننا لا نستغرب كل هذا الحنين، فقد عرف الحطيئة بمغالاته في حب أهله بل هو يصرح بهذه المغالاة، ويجأر

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣٨). وانظر (ق: ٣٦). هجدوا: هجعوا. ذو غوارب: البحر. البوصي: ضرب من السفن. يقمص: يضطرب. معرورف: مرتفع الموج.

بالشكوى من الغربة في بعض قصائده التي أنشدها في «بغيض» وافتتحها بحديث الطيف، يقول:

قـالـت أُمـامـةُ لا تجـزعْ فقلـت لهـا
إن العـــزاءَ وإن الصبـــرَ قـــد غُلِبـــا

هـلاَّ التمسـتِ لنـا إنْ كنـتِ صـادقـةً
مالاً نعيشُ به في الخرجِ أو نَشبا

إنَّ أمـــرأً رَهطُـــهُ بـــالشـــام منـــزِلُـــهُ
برملِ يبرينَ جاراً شدَّ ما اغتربا[1]

لقد غلب الفقر «الحطيئة» فاضطره التماس الرزق إلى الرحيل والاغتراب، ولكن نفسه ظلت تنازعه إلى أهله، وظل الحنين جرحاً في النفس مفتوح الشفة! ولذا فنحن لا نبعد حين نظن أن حديث الشاعر إلى «أمامة» بما فيه من شوق وغربة ونفاد صبر، يجلو شعر الطيف في المقدمة ويكمله، فهما جميعاً ـ مقدمة الطيف، وحديثه إلى ابنته ـ من هذا الشعر الموجع الرقيق الصافي الذي نسميه «شعر الحنين». ويقلّ دوران «المقدمة الغزلية» في مدائح «الحطيئة» حقاً، ولكنها ـ على قلة دورانها ـ أطول المقدمات، وهو يحتفل فيها بتصوير الجسد كما كان يصنع أسلافه، فينصرف ـ غالباً ـ إلى نعت المحاسن الجسدية نعتاً واسعاً، ويلم بطرف يسير من الوصف النفسي[2]. ويثير «الحطيئة» استغرابنا

---

(١) الديوان (ق: ٣٦). الخرج: اسم موضع. النشب: المال القليل.
(٢) الديوان (ق: ٣٩).

حين ينأى، أو يسرف في النأي، عن تصوير مواجده، فنحن لا نكاد نرى أثراً للحب في نفسه ـ إذا استثنينا قطعة جميلة من الغزل ساقها بعد حديث الاطلال[1] ـ، وهو في هذا يقترب من ذوق «النابغة الذبياني»، ويفارق ذوق استاذه «زهير» مفارقة شديدة، لكأن السبيل قد تفرّقت بهما، فراح «زهير» يتحدث عن نفسه ومواجدها، أو يقصر الحديث على ذلك، ومضى «الحطيئة» يمجِّد فتنة الجسد، فلا يكاد يحوِّل عينيه عن محاسنه ومواطن الفتنة فيه، وقد أشار «بلاشير» إلى هذا الطابع البدوي الذي يطبع غزل «الحطيئة» في مدائحه[2]. وتظهر آثار الشعراء السابقين في هذا الغزل ظهوراً قوياً، حتى ينتهي بنا الظن إلى أن «الحطيئة» كان يضع نصب عينيه نماذج الشعر الجاهلي، ويعكف على قراءتها وتأملها وتقليدها، فهو يصوغ غزله على غرار اغزالهم، ويسرف في تقليدهم والتشبه بهم حتى يوشك أن يجعل من هذا الغزل مرآة تعكس صورة الغزل القديم على نحو ما يظهر ذلك في فاتحة قصيدته التي رفعها إلى «عمر بن الخطاب» يمدحه ويعتذر إليه من هجاء الزبرقان، يقول:

نـــأتــكَ أُمـــامـــةُ إلَا ســـؤالا
وأَبصـــرتَ منهـــا بغيـــبٍ خيـــالا

خيـــالاً يـــروعُـــكَ عنـــد المنـــامِ
ويـــأبـــى مـــع الصبـــحِ إلا زوالا

---

(١) الديوان (ق: ٧).

(٢) تاريخ الأدب العربي ـ المجلد الثاني. ص ١٦٢.

كنـــانيّـــةٌ دارُهـــا غَـــربـــةٌ

تُجِـــدُّ وِصـــالاً وتبلـــي وصـــالا

كعـاطيـةٍ مـن ظبـاءِ السليسـل (م)

حُسّـانـةِ الجيـدِ تُـزجـي غَـزالا

تُعـــاطِـــي العِضـــاهَ إذا طـــالَهـــا

وتقـرو مـن النبـتِ أرطـى وضَـالا

تَصيّـــــفُ ذروةَ مكنـــــونـــــةً

وتبـدو مصـابَ الخـريـف الحبـالا

مجـــاورةً مستحيـــر الســـرا

ة أَفـرغـتِ الغُـرُّ فيـهِ السِّجـالا

كـــأنّ بحـــافتِـــهِ والطّـــرافِ

رجـالاً لحميـرَ لاقـث رجـالا[1]

لقد أسرف «الحطيئة» في هذه المقدمة في تقليد «عمرو بن قميئة»، أو هو أسرف في الأخذ منه إذا شئت أو اردت الدقة. فقد أخذ منه أبياتاً كاملة ثم حوّرها تحويراً يسيراً، بل أخذ منه اشطاراً كاملة دون أن يمسها حذفاً أو اضافة، يقول «ابن قميئة»:

- نـــأتْـــكَ أُمـــامـــةُ إلا ســـؤالا

وإلا خَيـــالاً يـــوافـــي خَيـــالا

---

(١) الديوان (ق: ٤٧). غربة: بعيدة. العاطية: الظبية. ذروة: موضع. مكنونة: مصونة. المستحير: الغدير. الغر: السحب.

يــوافــي مــع الليــلِ ميعــادُهــا
ويــأبــى مــعَ الصبــحِ إلاّ زيــالا

لهــا عيــنُ حــوراءَ فــي روضــةٍ
وتقــرو مع النبتِ أَرطى طِوالا[1]

ـ نــأَتْــكَ أُمــامــةُ إلاّ ســؤالا
وأَعقبَــك الهجــرُ منهــا الــوِصــالا

. . . .

وفيهــنّ حُــورٌ كمثــلِ الظبــا
ء تقــرو بــأعلــى السليــلِ الهُـدالا[2]

هل نسرف بعدئذ في الظن إذا زعمنا أن «الحطيئة» كان يغالي في اقتفاء آثار الشعراء الجاهليين، وكان يتكلف لهذا الأمر تكلفاً شديداً، تكلفاً فيه كثير من القيود أو العبودية؟!.

واقل المقدمات دوراناً في مدائح «الحطيئة» ـ ولعلها أقل المقدمات دوراناً في شعرنا القديم كله ـ هي «مقدمة العذل» أو «الحوار»، وهي فرع متميز من المقدمة الغزلية، فهي تستعير منها ركنيها الأساسيين «الرجل والمرأة»، ثم تختلف عنها بعدئذ اختلافاً واسعاً، فتصور الزوجين وقد شبت بينهما نار الخلاف، فراحت المرأة ترمي زوجها بلهيبها العالي، فهي تعاتبه وتعنف في العتاب، وتلومه وتسرف في اللوم، وهو يردُّ عليها لومها وتقريعها، ويبصِّرها بالدهر وأحواله، ومن ذا الذي يقوى على أن

---

(١) الديوان (ق: ١١).
(٢) المصدر السابق (ق: ١٥).

يصرّف الدهر كيف يشاء؟ ويختم ما هو فيه بتصوير همومه ومواجعه. ونحن لا نستطيع أن نسمي هذا الشجار غزلا، ولا نكاد نهتدي إلى اسم دقيق له، ولكن هذه الصعوبة لا تسلبه شيئاً من فتنته، أو قيمته الفنية، فهو يصور موقفاً انسانياً أصيلاً يعرفه الناس على اختلاف ديارهم وازمنتهم وحظوظهم من الحياة:

أَلا هبّت أُمامةُ بعدَ هَدءٍ
على لومي وما قضَّت كَراها

فقلتُ لها أُمامَ دعي عتابي
فإنّ النفسَ مبُديةٌ نثاها

وليسَ لها من الحدثان بُدٌّ
إذا ما الدهرُ عن عُرُضَ رماها

فهل أُخبرتِ أَو أَبصرتِ نفساً
أَتاها في تَلَمُّسِها مُناها

فقد خلّيتني ونجيّ همّي
تَشعّبَ أَعظمي حتى براها

كأني ساورتني ذاتُ سَمّ
نقيعٍ ما تلائِمُها رقُاها[1]

أرأيت كيف تعبر هذه المقدمة تعبيراً حيا دقيقاً عن الحياة الزوجية حين تسوء في بعض الأحيان، وكيف تكشف عن طبيعة

---

(١) الديوان (ق: ٣٥) ما قضت كراها: لم تفرغ من نومها. نثاها: ما عندها من خير أو شر. عن عرض: عن كثب.

المرأة التي تنسى، في هذه الحال، كل شيء عدا مساوىء زوجها، وعن موقف الزوج المسكين، وقد انكرت عليه زوجه حياته ونفسه انكاراً جمّاً، فراح يدافع عن نفسه وحياته، ويسوق الحجج والبراهين، ويشكو همومه وأوصابه، ولكنه يعرف أن زوجه في صمم ـ أي صمم ـ عنه وعما يقول؟!! وينبغي أن نسجل هنا أن الحطيئة هو أول شاعر أمدَّ قصيدة المدح بهذا الموقف الانساني الأصيل العامر بالحزن والشكوى والقنوط من مغالبة الدهر الجبار.

وقد يصح أن نلمّ ما تفرق من حديث المقدمات فنقول: لقد أكثر «الحطيئة» في مدائحه من ضروب المقدمات حتى أوشك أن يستغرقها جميعاً، وقد أضاف اليها صورة طريفة زاهية لم يكن لقصيدة المدح عهد بها من قبل هي مقدمة «العذل» أو «الحوار».

وهو لم يسرف في حديث هذه المقدمات ولم يمتد، بل مال إلى الاقتصاد في القول غالباً، وإلى الاعتدال فيه احياناً، وطبع جلّها بطابع بدوي مألوف، واتجه بمقدمة «الطيف» وجهة جديدة فسما بها وملأها بالشوق فاذا هي «مقدمة في الحنين». ولوّن «المقدمة الطلية» ـ في بعض الأحيان ـ بلون اسلامي جميل، وظل في مقدماته جميعاً يصدر عن ذوق جاهلي قديم ـ بل عن ذوق طائفة من الشعراء عرفت بتثقيف الشعر وتنقيحه ومعاودة النظر فيه، اعني ذوق عبيد الشعر من أمثال «زهير» و«النابغة» ـ فلم يزل يرسف في اغلال أولئك القدماء، فهو ممسك بدواوينهم دائماً يقلِّبها وينظر فيها ويعيد التقليب والنظر. ثم يحاول تقليدهم

ومضاهاتهم، وهذا هو سرُّ انتشار العناصر التراثية في مقدماته وكثرتها وبروزها ـ ولا سيما في الغزل والأطلال ـ حتى اوشكت ارجاء واسعة من هذه المقدمات أن تكون صورة دقيقة من مقدمات الاسلاف.

فاذا بلغ «الحطيئة» بمقدمته ما يريد أقصر عن القول فيها، وصار إلى حديث «الرحيل» كما كان يصنع المداحون من شعراء الجاهلية. بيد اننا ينبغي أن نقيد هذا القول تقييداً شديداً، فلم يكن الحطئية كلفاً بالرحيل، وقلما كان يخرج إليه في مدائحه، وهو لا يسرف في حديثه ولا يمتد، بل يجنح إلى الاقتضاب، أو الاقتضاب الشديد، فليس في مدائحه جميعاً سوى مدحة واحدة طال فيها هذا الحديث وامتد. وهو لا ينطلق خلف حيوان الصحراء، ولا يقص علينا طرفاً ـ أي طرف ـ من حكايته، فاذا شبه ناقته ببعض ضروب هذا الحيوان وقف عند أولى خطوات التشبيه فلم يجاوزها، وهنا نجد «الحطيئة» مرة أخرى يفارق ذوق استاذه «زهير» مفارقة شديدة فيخرج عليه، ويختط لنفسه سبيلا في القول هي أقصر من سبل الآخرين واضيق.

ولست أرتاب لحظة في أن غيبة قصص حيوان الصحراء من مدائح الحطيئة تنطوي على سر أو دلالة ما، وهذا السر ـ أو هذه الدلالة ـ جدير بالبحث والمراجعة، فقد كان «الحطيئة» شاعراً بدوياً، وكان راوية «زهير» تلمذ له، وتلقى أصول صناعة الشعر على يديه، فما الذي حدا به أو دفعه إلى أن يتنكر لبيئته واستاذه معاً، فينأى بفنه عن هذه القصص؟ هذه قضية ارجو أن التمس لها

تعليلاً فيما استقبل من حديث قصيدة المدح لدى هذا الشاعر.

بقي أن نقول إن عناية الحطيئة بعناصر الرحلة تختلف من قصيدة إلى أخرى، لكننا نستطيع أن نزعم ـ على الرغم من ذلك ـ أن «الناقة» تظفر بنصيب طيب من العناية غالباً، وأن «الصحراء» بما فيها تذهب ببقية هذه العناية أحياناً، وهي بقية تفوق عناية «زهير» بها وتقل عن عناية «الأعشى»، وأن آثار الشعراء السابقين تظهر في هذه الرحلة ـ ولا سيما حين تمتد ـ ظهوراً واضحاً قوياً:

فهـــل تُبْلغَنّكْهـــا عـــرمـــسٌ
صَموتُ السُّرى لا تَشَكّى الكَلالا

مُفـــرّجَـــةُ الضبـــعِ مـــوّارةٌ
تَجُـــدُّ الإكـــامَ وتَنفـــي النِّقـــالا

إذا مـــا النـــواعـــجُ واكبْنَهـــا
جشمـــنَ مـــن السيـــرِ رَبـــواً عُضـــالا

وإنْ غضبَـــتْ خلـــتَ بـــالمشفـــريـــن
سبـــائـــخَ قُطـــنٍ وَزِيـــراً نُســـالا

ويَحـــدو يـــديهـــا زجـــولا الحصـــى
أَمـــرَّهُمـــا العَصْـــبُ ثـــم استمـــالا

وَتُحصِـــفُ بعـــد اضطـــرابِ النســـوعِ
كمـــا أَحصـــفَ العِلـــجُ يَحـــدو الحِيـــالا

تُطيـرُ الحصــى بعــرى المنسميــن
إذا الحـَـاقفــاتُ أَلِفْــنَ الظِــلالا

وتــرمــي الغيــوبَ بمــاويَّتَيــن (م)
أُحَـدِثَتـا بعــدَ صقـلٍ صِقَــالا[1]

لست أحب أن أجعل هذا البحث بحثاً في السرقات الشعرية فأردَّ هذه الأبيات كلاً إلى صاحبه أو أصحابه، فهذه قضية أخرى يطول حديثها، وهي ـ على كل حال ـ لا تتقدم بنا كثيراً في فهم قضيتنا وجلائها، وحسبنا أن نؤكد أن «الحطيئة» يتكىء على التراث في حديث الرحيل اتكاء طويلا كما كان يفعل في فواتح مدائحه، ونستطيع أن نشير بوضوح إلى آثار «عمرو بن قميئة» ـ البيتان الأول والسابع ـ، و«طرفة بن العبد» ـ البيت الثامن ـ وسواهما. ونحن نراه في رحلة أخرى يسرف في النقل والاستعارة والتلفيق[2].

وإذاً ظل «الحطيئة» يرحل في مدائحه كما كان يصنع الشعراء الجاهليون، ولكنه لم يكثر من الرحيل في هذه المدائح، بل قصره على طائفة يسيرة منها، ولم يطل في الحديث عنه، ولم يشعب في هذا الحديث فيخرج به إلى قصص حيوان الصحراء، وظل هذا الحديث مرآة تعكس صوراً بدوية شتى أبرزها صورة الناقة. ومضى «الحطيئة» على سنته فاستدار إلى التراث ينقِّب فيه،

---

(١) الديوان (ق: ٤٧). صموت: لا ترغو. الضبع: العضد. النقال: النعال. النواعج: الابل البيض. الزير: الكتان. تحدو: تتبع. الزجل: الرمي بالشيء. أمرهما: أحكم فتلهما. الاحصاف: سرعة العدو. الماوية: المرآة.
(٢) المصدر السابق (ق: ٣٩).

ويستعير كثيراً من عناصره، ويضيف اليها، ثم يعيد بناءها على غرار ما انتهى اليه من تراث الاسلاف.

و«المدح» هو وجه القصيدة الذي يسوق «الحطيئة» إليه، وهو لذلك اطول تقاليد المدحة وأرحبها لدى هذا الشاعر، ولست أحسب أحداً من الشعراء قبله جار على نفسه - أو قبيلته - كل هذا الجور، فقد كان بعض شعراء الجاهلية يطيلون في المدح حقاً، غير أنهم كانوا يطيلون في مقدماتهم أيضاً، أو يسرفون في الطول على نحو ما نعرف من صنيع «الأعشى» مثلا، ولكن «الحطيئة» يقتصد في المقدمات ويتسع في المدح أغلب الأحيان.

وهو ينهج في هذا المدح سبلا فنية شتى، رسمها وبيّنها وحقق لها كثيراً من مقوماتها ورسومها الدقيقة قصيدة بعد قصيدة حتى استقامت له على نحو ما يرجو ويشاء، ولست أقصد أن «الحطيئة» قد ابتدع هذه السبل، بل أريد أنه قد تناولها مفرَّقة من التراث فضمَّ بعضها إلى بعض، وراح يتعهدها ويسهر عليها فنمت وترعرعت على يديه بعد أن كانت بذوراً أو أشتاتاً في ديوان الشعر الجاهلي.

لقد رأى «الحطيئة» «الأعشى» يوطّىء لبعض مدحه بتصوير الزمن الكالح وما هو فيه من الشدة والضيق، فتناول منه هذه الومضة الوجدانية البديعة وراح يرعاها، فوهبها طاقة من الأحاسيس والمشاعر الزاهية، ووصلها بالحياة وصلاً حميماً، ونفخ من روحه وفنه فيها، فاذا هي شعلة متوهجة من الألوان النفسية الفاتنة. فهو مثلا يمدح الخليفة «عمر بن الخطاب»

فيوطىء لهذا المديح بلوحة شعرية رحبة يصور فيها زوجه وأولاده تصويراً فكهاً طريفاً موسوماً بالحسن والبهاء، ويصور موقف أقاربه منه، وحاله السيئة ومصير «حرفة الشعر» ـ أو مصيره هو نفسه على الأصح ـ بعد موقف «عمر» المشهور من هجائه، يقول:

أَشكــو إليــكَ فــأشتَكــي ذريّــةً
لا يشبعــونَ وأُمُّهــم لا تَشْبَــعُ

كثروا عليَّ فما يموتُ كبيرُهُمْ
حتى الحساب ولا الصغيرُ المرضعُ

وجفــاءَ مــولايَ الضنيــنِ بمــالِــهِ
وولــوعَ نفــسٍ هَمُّهــا بــي مــودَعُ

والحِــرفــةَ القِــدمــى وأَنَّ عشيــرَنــا
زرعــوا الحــروثَ وأننّــا لا نَــزرعُ

فَبُعِثْــتَ للشعــراءِ مبعــثَ داحــس
أو كــالَبســوسِ عِقــالهــا تتكــوَّعُ[1]

وسوف نجد بعض شعراء العصر الأموي ـ مقصّدين ورجازاً ـ يتداولون هذه الشعلة الفنية ويرعونها، فتزداد تألقاً وتوهجاً، وتتأصّل وتستقر على أيديهم.

ورأى «الحطيئة» شعراء فترة «التأسيس» خاصة يقرنون المدح بالهجاء ـ أو الحمد بالهجاء ـ، فلقي هذا الأمر من نفسه هوى ـ أي هوى ـ، فتلقفه بكلتا يديه، وراح يضمه اليه، ويحتفي به

---

(١) الديوان (ق: ٤٦).

احتفاء عجيباً، فيلحُّ عليه في طائفة واسعة من مدائحه حتى تأصَّل واستقرَّ، وغدا معلماً بارزاً من معالم المدح في ديوانه:

ولمّـــا كنـــتُ جـــارَكُـــمُ أَبيتـــمْ
وشَـــرُّ مـــواطـــنِ الحَســـبِ الإبـــاءُ

ولمّـــا كنـــتُ جـــارَهُـــمُ حَبـــونـــي
وفيكـــمْ كـــانَ لـــو شئتـــمْ حبـــاءُ

ولمْـــا أنْ مـــدحـــتُ القـــومَ قلَتـــمْ
هجـــوتَ ومـــا يحـــلُّ لـــك الهجـــاءُ

أَلَـــمْ أَكُ محـــرِمـــاً فيكـــون بينـــي
وبينكـــــمُ المـــــودَّةُ والإخــــــاءُ

فلـــم أَشتـــمْ لكـــمْ نَسَبـــاً ولكـــنْ
حَـــدوتُ بحيـــثُ يُستَمـــعُ الحُـــداءُ[1]

حقاً لم يشتم «الحطيئة» أنسابهم، ولكنه مزَّق أديمهم، وفعل بهم ما هو أشد من الشتيمة وأنكى، وهذا الضرب من الهجاء هو «الهجاء المقذع» كما سمّاه «عمر بن الخطاب»، أو هو «المدح بالمخايرة»، وهو أسلوب من أساليب الهجاء أرسى أصوله شعراء الجاهلية، واستعاره «الحطيئة» منهم، وأكثر من استخدامه، وجعله ركناً أساسياً من أركان «المدح».

وقد ألحف «الحطيئة» في السؤال واتخذ من الشعر حرفة تكفل له رزقه ورزق أسرته، وظل في مدحه بعيداً عن أضواء الدين

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣٤).

الجديد، فنحن لا نرى في هذا المدح ـ على كثرته ـ سوى بعض القيم الاسلامية متناثرة في مواطن يسيرة متفرقة. ويبدو جلياً أن «الحطيئة» لم يفارق الذوق الجاهلي، فمدحه مطبوع بطابع بدوي بارز في أرجاء واسعة منه، وهو ينهج نهج الاسلاف في بنائه فلا يكتفي باستمداد قيمه من منظومة القيم الجاهلية، بل يتصوَّر العالم تصوراً بدوياً بعيداً عن روح الاسلام، فاذا مدح الخليفة «عمر بن الخطاب» مثلا وجدنا أمامنا شاعراً جاهلياً يتصور «الخليفة» «ملكاً» و«الخلافة» «ملكاً» ثم لا يجد بين الأمرين فرقاً ـ أي فرق ـ، يقول:

يـا أَيُّهـا الملِـكُ الـذي أَمسَـتْ لَـهُ
بصـرى وغـزَّةُ: سهلُهـا والأجـرعُ

ومليكُهـا وقسيمُهـا عـن أَمـرِهِ
يُعطَى بـأَمـرِكَ مـا تشـاءُ وتَمنـعُ(١)

وليس يخفى ما في هذا التصور من جاهلية ومفارقة شديدة للتصور الاسلامي. وهو يصطنع أساليب الجاهليين في هذا المدح، فاذا ذكر الكرم ـ وماأكثر مايذكره ـ لم يكتف بتقريره، بل راح يعرضه في طائفة من المعاني على نحو ما نرى في قوله:

تزورُ أمرأً يُؤتي على الحمدِ مالَهُ
ومـن يُـؤتِ أثمـانَ المحـامدِ يُحْمَـدِ

---

(١) الديوان (ق: ٤٦).

يرى البخلَ لا يُبقي على المرءِ مالَهُ
ويعلَـم أَن البخـلَ غيـرُ مخلَّـدِ

كسـوبٌ ومتـلافٌ إذا مـا سـألتـه
تهلّـلَ فـاهتـزّ اهتـزازَ المهنّـدِ

متـى تـأْتِـهِ تعشـو إلـى ضـوءِ نـارِهِ
تجـدْ خيـرَ نـارٍ عنـدَهـا خيـرُ مُـوقِـدِ

وذاكَ امـرؤٌ إنْ يُعطِـكَ اليـومَ نـائـلاً
بكفيّهِ لا يمنعْك من نائلِ الغدِ[1]

لقد أدار «الحطيئة» هذه الأبيات جميعاً، وأخرى تليها حول قيمة واحدة هي قيمة «الكرم»، فهو يلحُّ على الفكرة ويتقصَّاها، فيصور كرم ممدوحه في طائفة من المواقف أو الصور كما كان يفعل «الأعشى» واضرابه من شعراء الجاهلية، على أننا يجب أن نعترف أن «الحطيئة» لم يكن يتسع في تصوير هذه المواقف اتساع السابقين. وهو يسلك هذا المسلك نفسه حين يتحدث عن كثير من القيم الأخرى. ولست أنكر أنه قد يتفنن في الحديث عن هذه القيم، وقد يبدع أحياناً أيضاً ـ على الرغم من محافظته على هذا الأسلوب، أو هذه الطريقة ـ في توكيد الفكرة وتقصيها، ونضرب مثلا لذلك مديحه في «سعيد بن العاص» وهو والٍ على المدينة، قال:

إذا هـمَّ بـالأعـداءِ لـم يَثْـنِ هَمّـهُ
كَعَـابٌ عليهـا لـؤلـؤٌ وَشُنُـوفُ

(١) المصدر السابق (ق: ٣٩).

حَصانٌ لها في البيتِ زيٌّ وبهجةٌ
ومشيٌ كما تَمشي القطاةُ قَطوفُ

ولو شاءَ وارى الشمسَ من دونِ وجههِ
حِجابٌ ومطويُّ السّراةِ مُنِيفُ

ولكنَّ إدلاجاً بشهباءَ فخمةٍ
لها لقَحٌ في الأَعجمين كشوفُ

إذا قادَها للموتِ يوماً تتابعَتْ
أُلوفٌ على آثارِهِن أُلوفُ

فصفّوا ومأذيُّ الحديدِ عليهم
وبيضٌ كأوْلادِ النّعامِ كثيفُ(١)

لقد أراد «الحطيئة» أن يمتدح «سعيداً» بالبطولة فجنح إلى أسلوب فني معروف أصّله الشعراء من أهل الجاهلية، فاذا هو لا يكتفي بتقرير هذه الصفة، بل يمضي في توكيدها وترسيخها، فيصور ممدوحه في موقفين كلاهما يعبر عن قوة هذا الممدوح، فكأنه يريد أن يقسر السامعين على تصديقه قسراً! وقد أبدع الشاعر حقاً حين صور ممدوحه في هذا الموقف العاطفي الغريب: رجل يهمُّ بالأعداء فتعرض له امرأة حسناء زانتها العفة وزادها الدلال جمالا، ولكنه يعرض عنها ويمضي فيما همَّ به!

إن «الحطيئة» ـ كما نرى ـ يلوّن تلويناً بديعاً في تصوير

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٧).

«البطولة» فيمزج المدح بالغزل مزجاً طريفاً فتاناً دون أن يعبث بأسلوب الصناعة الفنية الموروث أو يحوِّر فيه. وسوف نجد «كثير عزَّة» في العصر الأموي يتناول هذا البدع الفني الجميل «مزج المدح بالغزل»، ويطوره في مدح «عبد الملك بن مروان» فيستحسنه «عبد الملك» ايما استحسان، ويذكر الناس «كثيّراً» وينسون «الحطيئة»!! لقد قدمنا أن ذوق «الحطيئة» لم يفارق أذواق الجاهليين مفارقة بعيدة، فقد ظل هذا الشاعر يتصور العالم تصوُّراً بعيداً عن التصور الاسلامي، ويحتفل بالقيم الجاهلية احتفالا واسعاً، ويصطنع بعض الاساليب الفنية الموروثة، ولذا كان مدحه مطبوعاً بطابع بدوي في أنحاء جمة منه. بيد أن تأثر «الحطيئة» في مدحه بالشعر الجاهلي لا يقتصر على ما قدمنا، فثمة عناصر تراثية أخرى تنتشر في بعض هذا المدح، وثمة أصوات جاهلية متداخلة تنبعث من بعض جوانبه، على نحو ما نجد ـ أو نسمع ـ في قوله:

أبي لابـن أروى خلّتـانِ اصطفاهمـا
قتـالٌ إذا يَلقـى العـدوَّ ونـائلُـهْ

فتـى يمـلأُ الشيـزى ويَـروى بكفِّـهِ
سِنـانُ الـردينـيِّ الأَصـمِّ وعـاملُـه

يَـؤمُّ العـدوَّ حيـثُ كـانَ بجحفـلِ
يُصِـمُّ السميـعَ جَـرْسُـهُ وصـواهلُـه

إذا حـانَ منـه منـزلُ الليـلِ أَوقـدَتْ
لأُخـراه فـي أَعلـى اليَفـاعِ أَوائلُـه

ترى عافياتِ الطير قد وثقتْ لها
بشبعٍ من السخلِ العِتاقِ منَازلُه
بنات الأغرِّ والوجيهِ ولاحقٍ
يقودونَ في الأشطانِ ضخماً جحافلُه[1]

وأنا لا أكاد أرى في هذا المدح سوى المعاني التقليدية العريقة، وطائفة من الرسوم الفنية الموروثة، وهما معاً ـ المعاني والرسوم ـ يطبعانه بطابع بدوي خشن، ويرسمان صورة نمطية شائعة لكل من الممدوح وجيشه، ولا أكاد أسمع في هذا المدح صوت «الحطيئة» وحده، بل أنا أسمع أصواتاً مختلطة أكاد أسمّي بعض أصحابها كـ «زهير» و«النابغة» و«الطفيل».

وإنه لغريب حقاً أن يقصِّر «الحطيئة» في «الاعتذار» تقصيراً ملحوظاً، فلا يقوى على مطاولة اعلامه السابقين، ولا يحسن القول فيه بعد أن أرسى الاسلاف أصوله وعبّدوا مسالكه، فهو يغفل كثيراً من مقومات هذا الفن كأنه يفتح باب القول فيه لأول مرة في الشعر العربي![2].

هذه هي التقاليد الشعرية الأساسية التي نراها في قصيدة المدح لدى «الحطيئة»، وهي تقاليد قصيدة المدح الجاهلية نفسها. وتبقى بعدئذ موضوعات شعرية صغيرة تتردد أحياناً قليلة في ثنايا هذه القصيدة، وأهم هذه الموضوعات وأجملها شكوى الشاعر من

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٤).
(٢) المصدر السابق (ق: ٤٧).

الدهر والشيخوخة، وما ترشح به من حسرة عميقة[1] . ويجدر بنا ان نلاحظ أن «الأعشى» قد سبق «الحطيئة» إلى هذا الأمر، فأشاع هذه الشكوى في مقدمات مدائحه، لكن «الحطيئة» اتسع بها قليلا ـ ولا سيما في تصوير مظاهر الشيخوخة النفسية والجسدية ـ وميزها عن المقدمات. وسنجد هذه الشكوى تتسع وتتأصل في العصر الأموي فتغدو مقدمة واسعة الانتشار في مدائح «رؤبة» خاصة.

لقد تفرّق القول شجوناً، فرَّقته الرغبة في جلاء صورة قصيدة المدح لدى «الحطيئة». وقد يصح ـ أو يحسن ـ أن نسأل الآن: كيف بنى الحطيئة قصيدة المدح؟

لقد اتخذ هذا الشاعر الشعر حرفة تكفل له ما تكفل الحرف لاصحابها من ضرورات العيش، فراح يتكسّب به، وفي ضوء هذا التكسب فهم وظيفة الشعر، وهذا هو سر اتساع «المدح» في هذه القصيدة ـ وسبب كثرة المقطوعات التي وقفها على المدح وحده كثرة مفرطة في ديوانه ـ، وقد اتصل بهذا المدح موضوعان أَساسيان يساعدان على تحقيق هذه الوظيفة هما: أولاً: تصوير فقره الشديد وأسرته البائسة الضعيفة، وهذه الشكوى المتصلة من البعد عن الأهل. وثانياً: هذا الهجاء المقذع الذي يرمي به خصوم الممدوح فيحرق جلودهم كأنه قطع النار، ومن هنا اتسع «المدح بالمخايرة» في مدائحة اتساعاً شديداً. ولقد كان «الحطيئة» من

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣٤).

عبيد الشعر، وكان راوية «زهير» وتلميذه ـ كما يذكر النقاد ـ، وإذاً لقد كان على اتصال وثيق بنموذج شعري من أرقى نماذج قصائد المدح في الجاهلية، فوفر له هذا الاتصال الوقوف على التقاليد الأساسية لقصيدة المدح العربية، فاصطنع هذه التقاليد في كثير من مدائحه، ولكنه ـ فيما أحسب ـ لم يكن يؤمن بأهميتها في تحقيق وظيفة الشعر كما فهمها ايماناً عميقاً، فتخفف منها في كثير من الأحيان، ولم يوفر لها سوى طائفة يسيرة من رسومها في أحيان أخرى، ومن هنا نستطيع ان نفهم سر اختفاء قصص حيوان الصحراء من رحلته ـ على كثرتها في مدائح أستاذه ـ، وقصر الرحلة نفسها. ولا يمكن تعليل ذلك بتغير الحياة فقد كانت حياة «الحطيئة» بعيدة الشبه بحياة الجاهليين. وإذا كنا نلحظ طولاً في بعض مقدماته فان ذلك يعود إلى أنه كان يتحدث عن نفسه وأهله حقاً في بعض هذه المقدمات[1]، أو أنه كان يقلد في بعضها بعض الشعراء السابقين[2]. وقد أهّلته صلته بالتراث، ومذهبه في صناعة الشعر إلى العكوف على مدائحه وتجويدها، واصطفاء كثير من العناصر التراثية وادخالها فيها. وننتهي مما نحن فيه إلى القول:

لقد حافظ «الحطيئة» على الصورة التقليدية لقصيدة المدح الجاهلية بعد أن تناولها ببعض التحوير والحذف على نحو يحقق فهمه الخاص لوظيفة الشعر، وجمع بذلك بين الوفاء للموروث

---

(١) الديوان (ق: ٣٦).
(٢) المصدر السابق (ق: ٤١، ٤٧).

الشعري الذي انتهى إليه، والوفاء لتصوره الخاص للشعر، وكان بذلك كله امتداداً متطوراً ـ على ألا نفهم من التطور معنى الارتقاء، بل معنى التبدل والتغير ـ للتيار الفني الجاهلي في شعر صدر الاسلام. وقد أشار «بلاشير» إلى شيء من هذا حين قال:

«فهو ـ يريد الحطيئة ـ يمثل إلى أبعد حدود الكمال الشاعر الجوّاب الذي يواصل تقليد الأجيال السابقة، فان كل شيء عنده يذكرنا بالبيئة القبلية»[1].

وخلاصة القول:

لقد ظل فريق من شعراء صدر الاسلام، يقف على رأسه «كعب بن زهير» يبني مدائحه على غرار مدائح الجاهليين، ويغرق في تقليدهم ومضاهاتهم، ويستعير منهم كثيراً من أساليب الصناعة الفنية، وكثيراً من الصور الشعرية والقيم التقليدية، بل ظل يتصور العالم تصويراً جاهلياً ـ أو كالجاهلي ـ، بيد أن أفراد هذا الفريق كانوا يتفاوتون فيما بينهم تفاوتاً كبيراً، فكان «كعب بن زهير» أوسعهم خبرة في فن بناء «قصيدة المدح» وأكثرهم توليداً وتشعيباً في عناصرها التراثية، وأشدَّهم محافظة على صورتها العامة، وعلى صورة كل تقليد من تقاليدها الاساسية. وكان «الحطيئة» أشدَّهم انصرافاً إلى «المدح»، وأوفاهم نصيباً من قصائده ومقطّعاته. وكانوا هم جميعاً يصدرون عن ذوق فني لا يفارق الذوق الجاهلي سوى مفارقة طفيفة، وعن نظرة سلفية ـ

---

(١) تاريخ الأدب العربي: ٢/ ١٦٢.

أو كالسلفية ـ إلى العالم، وبذا كانوا امتداداً أو استمراراً للتيار الفني الجاهلي في صدر الاسلام، وهو استمرار طبيعي يُقِرُّه الفكر ويفسّره، ويعرف صوراً كثيرة منه في تاريخ المجتمعات البشرية، وفي تاريخ الفن على حدّ سواء.

* * *

الفصل الثاني

قصيدة المدح الإسلامية الجديدة

الشعراء المجددون

هل عرف صدر الاسلام تجديداً واسعاً في قصيد المدح حقاً؟ بعبارة أدق: هل صدر شعراء هذه الفترة ـ أو فريق منهم ـ في مدائحهم عن ذوق اسلامي جديد يفارق الذوق العربي القديم مفارقة شديدة؟ وهل أدّت هذه المفارقة إلى ابتداع صورة اسلامية لقصيدة المدح تختلف عن صورتها الجاهلية اختلافاً شديداً؟ باختصار ودقة: هل شهد صدر الاسلام مولد قصيدة مدح جديدة حقاً، أم أننا نزعم قولا باطلا حين نعقد لهذه القصيدة الجديدة فصلا مستقلا؟

دأب الباحثون على أن ينكروا هذا التجديد الذي نزعمه، بل هم ينكرون ما دونه كثيراً انكاراً جماً، ويبنون انكارهم هذا على إنكار آخر ـ وقفنا عليه سابقاً ـ، فهم ينكرون أن يكون الاسلام قد أثر في النفوس تأثيراً قوياً في هذه الفترة. ولست أحب أن أنازعهم مرة أخرى في طرفي الانكار معاً، ولكني أود أن أقف معهم وهم يحدثوننا عن أحد الطرفين. يقول الدكتور شوقي ضيف: «وبهذه الشاكلة لم يتحول الشعر في عصر الرسول ﷺ عن نهجه القديم إلا قليلا، فقد ظلّ الشعراء مرتبطين بالمثالية الجاهلية في مديحهم وهجائهم، وكذلك الشأن في رثائهم، الا أبياتاً قليلة تحصى احصاء، وهي بدورها تؤكد أنه لم يحدث تطور واسع في القصيدة العربية على هدي الاسلام وما اضاء به النفوس من حياة روحية جديدة»[1].

---

(١) التطور والتجديد: ص ١٩.

ويتابع الباحثون الدكتور «شوقي ضيف» فيما قاله، أو هم يسكتون عنه. وأنا لن أَتتبع هؤلاء الباحثين واحداً واحداً، فليس في هذا التتبع جدوى، بل سأكتفي برأي باحث آخر تخصص في شعر صدر الاسلام، هو الدكتور «يحيى الجبوري»، يقول: «أما من حيث عموم الشعر، فالنهج الجاهلي هو السائد في أساليب الشعراء في المديح والهجاء والفخر والرثاء، فاذا نظرنا في قصيدة البردة «بانت سعاد»، وهي من القصائد الهامة في الاعتذار للرسول ومديحه، نجدها جاهلية حتى في ذكر الرسول ومديحه عليه السلام، وكذلك الحال في مديح كعب بن مالك وحسان بن ثابت، وهذا يعني أنه لم يحدث تطور واسع في القصيدة العربية على هدي الاسلام، وهذا أمر طبيعي لأن عصر المخضرمين عصر انتقال»[١].

وفي ما قال الدكتور «شوقي ضيف» ومن تابعه شيء غير يسير من الحق، ولكنني أحسب أن فيه أشياء من الباطل أيضاً. فأنا لا أنكر أن فريقاً كبيراً من الشعراء ظل مرتبطاً بالمثالية الجاهلية، وقد سوّدت كثيراً من الصحف الماضية في الحديث عن بعض هؤلاء الشعراء ومنهم ـ أو على رأسهم ـ «كعب بن زهير» صاحب «البردة»، ولا أنكر أيضاً أن كثيراً من الهجاء والمدح والرثاء ظل مطبوعاً بطابع جاهلي «الا أبياتاً قليلة تحصى احصاء»، وأن كثيراً

---

(١) شعر المخضرمين وأثر الاسلام فيه: ص ٣٤٨.

من الشعراء لم يكونوا يطيلون الوقوف عند المعاني الدينية، وفي طليعتهم هؤلاء الشعراء الذين اسلفت القول فيهم في الفصل السابق.

ولكنني أنكر بعدئذ اموراً أظنها على غير ما صوّروها، أنكر هذا التعميم الصارم، فقد فارق كثير من الشعراء المثالية الجاهلية، وقد قيل كثير من المدح والهجاء وسواهما، وهو بريء أو كالبريء من الروح الجاهلية. وأنكر أن يكون مديح «كعب بن مالك» كمديح «كعب بن زهير». وأنا أنكر، أولا وقبل كل شيء، - وهذا هو وجه القضية وعمودها - هذا الحكم الذي انتهى اليه الدكتور «شوقي ضيف» حين قال: «... إنه لم يحدث تطور واسع في القصيدة العربية على هدي الاسلام»، فأنا أظن أن الدكتور «ضيف» لم يكن يتحدث عن القصيدة العربية، بل كان يتحدث عن المدح والهجاء والرثاء... أي عن هذه الأمور التي درج الباحثون على أن يسموها «الاغراض أو الفنون الشعرية»، وهو يتحدث عنها بوصفها وحدات مستقلة دون أن يلتفت إلى صورة القصيدة التي ترد فيها هذه الوحدات، فهو لا يتحدث عن ترتيب هذه الوحدات في القصيدة، ولا عن مكانة كل منها فيها، ولا عن غيبة بعضها حيناً وظهوره حيناً آخر... أو غيبة بعضها في ضرب من القصائد دون آخر كأن يظهر في «قصيدة المدح» ويغيب في «قصيدة الرثاء»... أو ... أو...

باختصار: إن الدكتور «ضيف» لا يتحدث عن القصيدة العربية، أو عن ضرب معين منها، بل يتحدث عن أجزاء ينتزعها

من هذه القصائد، فيستقل بكل منها عن القصيدة الأم، وينظر اليه بوصفه وحدة كاملة لا علاقة لها إلا بأشباهها المستقلة الأخرى. ومما لا ريب فيه أن هذه النظرة تمزِّق جسد القصيدة الحي، وتسرف في تمزيقه وتبديده، وأن أموراً أو سمات شتى تغيب وتتوارى من جراء هذه التجزئة، ولذا فأنا أقبل ـ والحال هذه ـ أن يحكم الدكتور «ضيف» على هذه الأجزاء وحدها، ولكنني لا أستطيع أن أقبل حكمه على «القصيدة»، على نحو ما انتهى اليه، لأنني أعتقد أن هذا الحكم يفتقد مقدماته الاساسية افتقاداً تاماً.

لعل هذا الحوار القصير الذي أدرته حول القصيدة ووحداتها ـ أو أغراضها ـ يدل دلالة واضحة على النظرة التي ارتضيها اساساً للحكم على «القصيدة» أو على «قصيدة المدح» بالذات، وهي النظرة عينها التي نظرت بها إلى هذه القصيدة فيما قدمت من حديثها. فماذا يمكن أن نقول ـ وفقاً لهذه النظرة ـ في قصيدة المدح في عصر صدر الاسلام؟

لقد فرّقت الحديث عن هذه القصيدة في شعبتين، تحدثت في الأولى عن «قصيدة المدح المحافظة» التي تعد امتداداً للتيار الفني الجاهلي، فعللت استمرارها، وتقصيتها عند شعرائها واحداً واحداً ما أمكنني ذلك، ثم جلوت صورتها العامة، وبينت ما تتميز به من علامات فارقة لدى كل شاعر، واجتهدت في تعليل ذلك. وهاأنذا أحاول أن أتحدث في الشعبة الثانية من الحديث عن «قصيدة المدح الجديدة» التي تعد غصناً اسلامياً في شجرة المدح العربي، تهيأت له وساعدت على ظهوره ظروف موضوعية شتى.

لقد قلت فيما مضى إن شيئاً من التطور قد بدأ يصيب الحس الأخلاقي لدى عرب شبه الجزيرة في أواخر العصر الجاهلي، فبدأت بعض القيم تبدل مواقعها في منظومة القيم، وظهرت بجوارها قيم أخرى ثانوية، وتهيأ هذا الحس للدخول في مدار جديد. وقلت إن قصيدة المدح الجاهلية كانت تحث الخطى إلى أعتاب الطبقة المتنفذة لترتبط بها، وتعلن ولاءها الكامل لها. وقلت أيضاً إن حدثاً رائعاً سوف يعترض طريقها ويؤخر وصولها إلى قفصها الذهبي زمناً. فهل تحقق ما كنت أقوله؟

وقد بينت منذ مطلع هذا البحث أن الفن موازاة رمزية للواقع، وأن الأنماط الفنية والأساليب الفنية لا يصنعها ولا يبنيها فنان واحد بعينه، بل تبنيها جماعة ـ أو جيل وربما أجيال ـ من الفنانين، فهل يصدق على «قصيدة المدح» في هذه الفترة ما كنت أزعمه؟

لقد كان الاسلام هبة من السماء حقاً، ولكن السماء لا تهب شيئاً لا ضرورة له، وإذاً لقد كان الاسلام ضروة تاريخية استدعتها الحياة العربية في وجوهها المختلفة، في وجهها الروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي. . . وحمل الاسلام معه حين جاء طائفة واسعة من القيم الجديدة، وهذّب كثيراً من القيم القديمة ووجّهها توجيهاً جديداً وأقرّها، ودخل الحس الأخلاقي في مدار جديد حقاً. وكان الاسلام ثورة حضارية شاملة، فشرع يغير مجرى الحياة تغييراً جذرياً، وأخذت العلاقات الاجتماعية القديمة تتفكك شيئاً فشيئاً دون أن تنهار تماماً، وظهرت إلى جوارها

علاقات اجتماعية جديدة. لقد كان الاسلام أشبه بزلزال عنيف هزّ النفوس العربية جميعاً، وملأها باليقظة، فصارت الحياة العربية مسرحاً للصراع بين القديم والجديد، بين الجاهلية والاسلام، وكان الظفر من نصيب الاسلام فأخذت صورة الحياة القديمة تتقلص وتنكمش قليلا قليلاً، وأخذت صورة الحياة الجديدة تتسع وتمتدّ رويداً رويداً، وهكذا لم تستطع الحياة الجديدة أن تنسخ الحياة القديمة دفعة واحدة، ولكن تيارها المتدفق راح يحفر مجراه الخاص ويوسّعه، ويحاصر التيار القديم ويسدُّ عليه سبيله، فحال بينه وبين الاتساع، وضيّق مجراه، وأقام في طريقة كثيراً من العقبات، ولكنه لم يستطع ابتلاعه، فظل للحياة الجاهلية بقية في النفوس أو بقايا، وظل لها أيضاً قيمها القديمة، وأنماطها الفنية القديمة على نحو ما رأينا في الفصل السابق. وظهرت بجوار هذا الفن القديم، الذي يعبر عن الحياة القديمة المستمرة، أنماط فنية جديدة تعبر عن الحياة الجديدة المستحدثة، ولم يبتدع شاعر بعينه هذه الانماط، بل تظاهر على ابتداعها شعراء كثيرون، ولذا فنحن لا نستغرب حين نرى بعض الشعراء يمزجون مزجاً واسعاً بين العناصر الجاهلية والعناصر الاسلامية، ونرى شعراء آخرين يمزجون مزجاً أقل اتساعاً، ونرى فريقاً ثالثاً يوشك شعره أن يكون اسلامياً خالصاً. ولن نستطيع ـ إذا أردنا أن نلتزم حدود بحثنا ـ أن نتحدث عن هؤلاء الشعراء جميعاً، ولا عن أشعار بعضهم كلها، ولذا فليس لنا مفر من أن نقصر الحديث على «قصيدة المدح» لديهم، ولكننا قد نقيم بعض الصلات اليسيرة،

رغبة في الايضاح، بين هذه القصيدة واترابها من الشعر الجديد إذا اضطررنا إلى ذلك.

وأول ما نودُّ تسجيله من حديث هذه القصيدة هو انتشارها الضيق وقلة دورانها فيما انتهى الينا من شعر هذه الفترة، فنحن لا نعرف شاعراً كبيراً تخصص فيها وانقطع اليها على نحو ما نعرف من انقطاع «الحطيئة» إلى «قصيدة المدح المحافظة»، ولكن الشعراء كانوا يقفون عليها في مناسبات متفرقة ترتبط بظروف الحياة من حولها ارتباطاً وثيقاً، وقد حاول الدكتور «يحيى الجبوري» تعليل قلة المديح عامة في شعر صدر الاسلام فقال:

«ولعل لانصراف المسلمين عن المديح الكاذب والغلو في الاطراء من ناحية ولفرض الأرزاق من بيت المال لأكثر الشعراء من ناحية ثانية، قل المتكسبون بالشعر فخمل شعر المديح»[(١)] .
وقد يصدق هذا التعليل على «قصيدة المدح المحافظة» التي ارتبطت بالتكسب منذ أواخر العصر الجاهلي ارتباطاً قوياً، ولكننا نحب أن نضيف، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن «قصيدة المدح الجديدة»، أمرين آخرين هما في ظني أهم من سواهما: أما الأول فهو تغير صورة الحياة وانماط العلاقات الانسانية على نحو ما بينت سابقاً، وأما الثاني فهو تغير مفهوم الشعر ووظيفته لدى كثير من الشعراء، فلم يعد الشعر حرفة لكسب الرزق، بل صار سلاحاً لنشر الدعوة والذود عنها والتغني بانتصاراتها، وانه لفرق ـ أي

---

(١) شعر المخضرمين وأثر الاسلام فيه: ص ٣٥٧.

فرق ـ بين مفهوم الشعر لدى شاعر «كالحطيئة» ومفهومه لدى شاعر كـ «كعب بن مالك»، ونستطيع أن نزعم أن ديوان الشعر الاسلامي الجديد لم يحتفل بأمر احتفاله بتمجيد الدين وشهدائه وانتصاراته وفتوحاته، ولذا لم يكن هؤلاء الشعراء يمدحون الا بمقدار ما يتصل هذا المدح بالدين وممثليه.

وقاد ارتباط الشعر الاسلامي بالدين «قصيدة المدح الجديدة» إلى الحياة السياسية وطبعها بطابع سياسي بارز، فكانت هذه القصيدة ـ أو كان هذا الشعر كله ـ المقدمات الجنينية الأولى للشعر الديني السياسي زمن الأمويين. وحقاً عرفت الجاهلية كثيراً من الشعر القبلي الذي يوشك أن يكون شعراً سياسياً، ولكنه كان ـ في وضعه الدقيق ـ فخراً وحماسة، ثم هو لا يجاوزهما إلى أمر آخر، انه «لا يدعو» بمقدار ما «يشيد ويمدح»، إن الفخر هو غايته التي يرنو اليها ويقف عندها، ولكن «قصيدة المدح الجديدة» ـ وكذا الشعر الاسلامي عامة، شعر الدعوة وشعر الحرب الأهلية بعده ـ لا تكتفي بالتمجيد والفخر، بل هي «تدعو وتبشر» أو لنقل: إنها تبدأ من حيث يبدأ الشعر القبلي، ولكنها لا تنتهي ولا تتوقف حيث ينتهي أو يتوقف، ولا ترى في غايته الأولى والأخيرة سوى خطوة على الطريق، فهي ترسم لنفسها غاية بعيدة هي الانتصار للدين ـ أو لطرف من الأطراف السياسية المتنازعة ـ وتجميع الانصار من حوله والقضاء على الاعداء. إنها تدافع عن نظرية دينية سياسية محددة، ولذا فأنا أعتقد اننا نجور على «قصيدة المدح الجديدة» ـ أو على الشعر الاسلامي الجديد ـ جوراً عنيفاً

حين نعدُّها ـ أو نعدُّه ـ استطراداً لشعر الحماسة الجاهلي، ومن هنا فأنا أخالف الأستاذ «أحمد الشايب» الذي اتسع بمفهوم الشعر السياسي اتساعاً شديداً حتى أنه أدخل فيه كثيراً من مدائح الشعراء الجاهليين(١).

ويجب أن نعترف أن الاسلام قد ردّ «القصيدة المدح» اعتبارها، حين ربطها بالسياسة، فجعل منها قصيدة ملتزمة تدافع عن قضية حيوية محددة وتدعو إلى نصرتها، وهو قد انقذها بذلك من الوقوع في المنحدر الذي كانت تتجه إليه، وبرّأها من صفات «السلعة الكمالية» المعروضة في سوق الأغنياء، وحرّرها من قفصها الذهبي الضيق، ومن مهمتها المتواضعة، مهمة التزيين والزخرفة، وأناط بها مهمة سامية، هي مهمة المشاركة في بناء الحياة الجديدة، وردها إلى صفوف الجماعة تدافع عن مواقفها ومبادئها وتصورها للعالم، وتستمد من حياتها وأحداثها المتلاحقة كثيراً من مادتها. وبعبارة أخرى: لقد أصبحت «قصيدة المدح الجديدة» بفضل الاسلام تعبر عن الحياة التي تضطرب من حولها، وعن وقعها على نفوس الناس، وعما يجدّ فيها من قيم، وما يموت أو يرتد إلى الظل من القيم الجاهلية، وتخلصت من الأزمة القديمة المستحكمة، أزمة النمطية والتكرار وجمود المضمون، ولم تقف عند هذا الحد بل راحت تستبق الحياة وتعبر عن الناهض فيها، فتكتشف وتقترح وتدعو.

---

(١) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ص ٤ وما بعدها. مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٥.

ويجب أن نسجل هاهنا احترازاً هاماً ودقيقاً، فقد يخطىء قوم فهم ما تقدم أو توجيهه. قد يخطئون توجيه القول فيظنون أنني أتحدث عن الشعر من منطلقات دينية يستوحى فيها «الدين» أكثر مما يقوّم «الفن»، ولا شك في أن هؤلاء مخطئون فأنا أتحدث عن الاسلام بوصفه ثورة حضارية شاملة غيرت وجه الحياة العربية، أي عن «ايديولوجية» الاسلام كما انعكست في المجتمع، أما الحديث عن طبيعة الدين نفسه فمسألة أخرى.

وقد يخطئون فهم ماقدمت، ويستنتجون أموراً لا يسمح بها حديثي ولا يساعد عليها، فليس يعني ما تقدم أن «قصيدة المدح الاسلامية الجديدة» تفوق «قصيدة المدح الجاهلية» أو «قصيدة المدح المحافظة» فنية وجمالا، وليس يفترض في الشعر أن يمضي إلى الأجمل والأكثر فنية باستمرار، بل يفترض فيه أن يعبر باستمرار عن الحياة من حوله، أو عن الناهض فيها خاصة، وليس التعبير عن الحياة هو معيار الفنية الوحيد. وهذا يعني أن على الشاعر ان يختلف عن اسلافه دائماً، ولكن ذلك لا يعني أن عليه أن يكتب ـ على وجه اللزوم والحتمية ـ شعراً أكثر فنية وأجمل، ولو كان الأمر كذلك لجبّ «حديث الشعر» «قديمه»، وليست الحال كذلك كما نعرف.

إن شعراً نكتبه اليوم يجب أن يعبر عن حياة تختلف أشد الاختلاف عن الحياة العربية في الجاهلية أو العصر العباسي، ولكن ذلك لا يعني أننا نكتب شعراً أكثر فنية من شعر «امرىء القيس»، و«المتنبي» وأجمل. باختصار: إن وظيفة الشعر

الاجتماعية ـ أو رسالته ـ لا تعني معاييره الجمالية.

وتتميز «قصيدة المدح الجديدة»، بعدئذ، بظاهرة فنية لعلها أهم ما تتميز به على الاطلاق، هي «ظاهرة التخفف من المقدمات» بضروبها جميعاً، «والتخفف من الرحلة» باستمرار أيضاً، فليس يفتتح الشاعر الاسلامي الجديد مدائحه بمقدمة في الغزل أو الاطلال أو أي لون آخر من ألوان المقدمات، وليس يرحل في هذه المدائح فيقطع ظهر الصحراء بناقته، أو ينطلق خلف حيوان الصحراء، ولكنه يشرع في المدح مباشرة على نحو ما نعرف من تعدد موضوعات المدح. وينبغي علينا أن نتأمل هذه الظاهرة طويلا، فهي تفصح عن ذوق جديد يفارق الذوق القديم مفارقة بعيدة، فقد غابت عن هذه القصيدة الموضوعات البدوية العريقة التي توشك أن تكون تقليداً أساسياً في قصائد الشعر القديم على اختلاف ضروبها لا في قصيدة المدح وحدها، فنحن نعرف أن حديث «الرحلة» وما يتصل به من وصف الصحراء، وسرد قصص الحيوان، ينتشر في ديوان الشعر الجاهلي انتشار الرحلة نفسها في حياة أولئك القوم، ونعرف أن هذا الحديث قد تأصل واستقر وغدا تقليداً أساسياً من تقاليد القصيدة العربية عامة، ومن تقاليد «قصيدة المدح» خاصة، ونعرف أن الشعراء كانوا يحرصون في مدائحهم على التقيد بهذا القيد الفني الثقيل، وإذاً ليس أمراً يسيراً أن تتحرر منه «قصيدة المدح الجديدة» تحرراً مطلقاً. وغابت من هذه القصيدة تلك المقدمات التي كانت تعد ابرز تقاليد القصيدة العربية على الاطلاق، وليس أمراً يسيراً أيضاً

أن تتحرر «قصيدة المدح الجديدة» من هذه المقدمات تحرراً مطلقاً! لقد تحدث الباحثون وأسرفوا في الحديث عن ثورة «أبي نواس» على المقدمات، بل على ضرب واحد منها هو «المقدمة الطللية»، وتنازع كثير منهم في أمر هذه الثورة، فتعصب كل منهم لشاعر وحاول أن يجعله أول المبشرين بالثورة على الاطلال! وعلى الرغم من هذا الضجيج الذي علا، فإن «أبا نواس» لم يكن شاعراً ثائراً على فكرة المقدمة نفسها، بل كان ثائراً على مضمون هذه المقدمة، وهو لم يزد على أن استبدل حديث الخمرة بحديث الأطلال، أي استبدل مقدمة بأخرى! ولست أود أن أناقش ثورة «أبي نواس» هنا ـ على الرغم من اغرائها بذلك ـ فهذه قضية تخرج بنا عن الحدود التي رسمناها لهذا البحث، ولكنني أثرتها رغبة مني في الاستظهار على أهمية تحرر «قصيدة المدح الجديدة» من المقدمات تحرراً كاملا. وإذاً نحن لا نسرف في القول حين نزعم أن هذه القصيدة تختلف عن «قصيدة المدح المحافظة» اختلافاً شديداً. وانه لغريب حقاً أن يهجر بعض الشعراء الطريقة الجاهلية التي الفوها في بناء قصيدة المدح بعد الاسلام، فاذا مدائحهم تنتمي إلى جيلين فنيين مختلفين، ذهب كل جيل ببعض منها، وبناه بطريقته الخاصة، على نحو ما صنع «حسان بن ثابت». ألم أقل إن الحياة قد تغيرت، وإن مفهوم الشعر في نفوس الشعراء ـ أو بعضهم ـ قد تغير هو الآخر؟!

لقد أدى تخفف «قصيدة المدح الجديدة» من «المقدمات والرحلة» إلى ظاهرة فنية أخرى هي قصر هذه القصيدة، واتخاذها

صورة «المقطوعة» أحياناً، فهي لا تمتد امتداد المدائح الجاهلية أو المحافظة، بل تدور في طائفة من الأبيات قد تقل حتى تكون أبياتاً معدودة، وقد تمتد امتداداً يسيراً، فلا تزيد على عشرين بيتاً الا نادراً. لقد تغيرت الحياة وتغير مفهوم الشعر فلم يعد الشعراء يفرغون إلى قصائدهم زمناً طويلا يهذبونها وينقحونها، ويطيلون فيها، بل كانت تدفعهم الظروف في كثير من الأحيان ـ دفاعاً عن الدين، أو انفعالا بموقف يتصل به ـ إلى أن يسرعوا في النظم فاذا هم ينشدون أول ما يجري على ألستهم من الشعر، ومن هنا اكتسبت طائفة من قصائد المدح الجديدة طابعاً آخر هو طابع «البساطة والعفوية» على نحو ما نجد في قول حسان:

والله ربّي لا نُفارقُ ماجداً
عَفَّ الخليقةِ سيِّدَ الأَجدادِ

متكرِّماً يدعو إلى ربِّ العلى
بَذلَ النصيحةِ رافعَ الأعماد

مثلَ الهلالِ مباركاً ذا رحمةٍ
سمحَ الخليقةِ طيّبَ الأعوادِ

إن تتركوهُ فإنّ ربي قادرٌ
أمسى يعودُ بفضلِهِ العوّادِ

والله ربّي لا نفُارِقُ أمرَهُ
مادامَ عَيْشٌ يُرتجى لِمَعادِ[1]

---

(١) ديوان حسان بن ثابت (ق: ٢٢٩). تحقيق: سيد حنفي حسنين. الهيئة المصرية العامة للكتاب: سنة ١٩٧٤.

وقد أشار الدكتور «يوسف خليف» إلى كثرة الارتجال في شعر «حسان» الاسلامي عامة لا في قصيدة المدح وحدها، وعلل به وبجدّة الموضوعات والمعاني التي يعبر عنها انحدار المستوى الفني لهذا الشعر[1].

وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا الارتجال ـ أو هذه السرعة ـ إلى بساطة التعبير وعفويته، وإلى قصر القصيدة أيضاً. ولم يكن «حسان» وحده الذي يرتجل أو يسرع في عمله الفني، بل كان كثير من الشعراء يصنعون هذا الصنيع نفسه أو قريباً منه.

ولم تكن «قصيدة المدح الجديدة» فيما قدمت من حديثها بدعاً في هذا العصر، بل كانت صورة دقيقة من صور الشعر الاسلامي الجديد، فقد جنح هذا الشعر إلى التخفف من المقدمات والرحلة، وإلى القصر والايجاز، وإلى التزام قضية الدين الجديد، واتسم بالعفوية والبساطة أيضاً. وقد يكون من العسير أن استقصي هذا الشعر استقصاء كاملا، ولكنني سأشير إلى جانب واسع منه هو «شعر الفتوح الاسلامية في صدر الاسلام»، فقد اتصف هذا الشعر بكل ما قدمنا. يقول الدكتور «النعمان القاضي»: «ولا يطالع الدارس قصيدة واحدة في شعر الفتح طال نفسها أو تعددت أغراضها كقصائد الجاهلية، فلا ظروف القتال من جانب، ولا نفسية المقاتل من جانب آخر تتيحان امتداد نفس الشاعر،

---

(١) يوسف خليف: تاريخ الشعر العربي في العصر الاسلامي. ص ٤٦. دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٦.

فتحولت القصائد من ثم إلى مقطعات لاهثة، يصب فيها الشاعر عواطف اللحظة ومشاعرها في سرعة خاطفة»[1] . ثم يقول:

«فقد أدت ظروف الفتح المادية والنفسية إلى إِحدث تغيير في شكل الشعر الذي صدر في الفتوح. فاختفت المقدمات الغزلية والطللية، وانكمشت القصائد فصارت مقطعات قصيرة، فضاقت من ثم عن استيعاب أكثر من غرض واحد من أغراض الشعر»[2] .

ويمضي الدكتور «النعمان» في حديثه عن شعر الفتوح في هذه الفترة، فيرى أنه شعر ملتزم، يدافع عن الاسلام ويحيا بقيمه، وينتهي إلى تحديد سمات هذا الشعر فيجعلها ثلاثاً هي: الالتزام، والايجاز والقصر، والعفوية[3] . وهذه هي، كما نعلم، سمات «قصيدة المدح الجديدة» نفسها. وإذاً لقد نشأ في هذه الفترة شعر اسلامي جديد، يعبر عن ذوق اسلامي جديد، وعن حياة اسلامية جديدة. واذاً أيضاً لقد كانت «قصيدة المدح الجديدة» نمطاً فنياً مغايراً مغايرة شديدة «لقصيدة المدح الجاهلية أو المحافظة».

فاذا رحنا نجلو صورة هذه القصيدة، وندقق في ملامحها عن قرب رأينا أنها تزداد بعداً عن سابقتها، فهي تدور في ثلاث حلقات ترتبط كل منها بالأخريين ارتباطاً وثيقاً، وتشكل معهما

---

(١) النعمان القاضي: شعر الفتوح الاسلامية في صدر الاسلام. ص ٢١٧ الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٣٨٥/ ١٩٦٥.

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٧.

(٣) المرجع السابق ص ٣٠٤ وما بعدها.

دائرة واحدة هي القصيدة نفسها، وهذه الحلقات الثلاث هي: حلقة الفخر، حلقة الهجاء، حلقة المدح. وتكتسي هذه الحلقات صبغاً فنياً إسلامياً يخالف صبغها الفني القديم مخالفة واضحة، بيد أنه لا يشرق ولا يتوهج بدرجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء جميعاً. ونستطيع أن نعد مدرسة المدينة في عصر الدعوة ممثلا دقيقاً للاسلامية الجديدة، ففي مدائح شعرائها يسطع الروح الاسلامي سطوعاً شديداً. وتبدو مدائح شعر الحرب الأهلية عامرة بأنوار الدين الجديد، ولكنها أقل اشراقاً وسطوعاً من اضوائه في مدائح مدرسة المدينة. ويتميز «العباس بن مرداس» بضرب من المدائح يصح أن نجعله ممثلا دقيقاً «للاسلامية القبلية» إذا صح مثل هذا المصطلح. على أن هذه الفروق الدقيقة لا تلغي ما انعقد من الأواصر بين هذه المدائح، ولا تطعن في حداثتها أو جدّتها.

إذا أرجأنا الحديث عن مدائح «العباس» قليلا، وانصرفنا إلى المدائح الاسلامية الأخرى استوقفتنا هذه الملامح الجديدة البارزة في كل من الفخر والهجاء والمدح. فنحن نسمع رنين الفخر يتردد في عدد من هذه المدائح، ويمتزج بالمدح امتزاجاً يصعب معه تفريق أحدهما عن الآخر في أكثر الاحيان، ونحن لم نكن نسمع في المدائح الجاهلية مثل هذا الفخر ولا قريباً منه إلا في أحوال نادرة. وهو، بعدئذ، فخر جماعي لا يتحدث عن الذات الا بمقدار ما تعبر الجماعة عنها، ولا يعرف الغلو والاسراف الشديدين اللذين تدفع اليهما العصبية القبلية العمياء، بل هو فخر معتدل أو منصف يصدر عن هذه الرابطة الجديدة التي تنظر إلى

الناس نظرة واحدة، وتدعوهم إلى أن يكونوا جميعاً على صعيد واحد هو صعيد «الايمان». وهو - نتيجة لارتباطه بالحزب الديني - يدور حول قيم جديدة يستمدها من الدين الجديد. بعبارة واحدة: هو فخر اسلامي، وبذا فهو يختلف عن الفخر الجاهلي اختلافاً ظاهراً في صورته وقيمه وأهدافه. يقول «كعب بن مالك»:

سائِل قريشاً غداةَ السفحِ من أحُدِ
ماذا لقينا وما لا قوا منَ الهَرَبِ
كنّا الأُسودَ وكانوا النمر إذْ زحفوا
ما إنْ نراقبُ من إلّ ولا نَسَبِ
فكم تركنا بها من سيِّدٍ بَطَلٍ
حامي الذّمارِ كريمِ الجدِّ والحَسَبِ[1]

أرأيت روح الإنصاف والاعتدال في هذا الفخر؟ أرأيت هذا البعد الشديد عن الإسراف والغلو؟ وإنه لعبث حقاً أن يبحث المرء عن ذات الشاعر في هذه الأبيات، فهي لا تظهر إلا بمقدار ما تفصح ذات الجماعة عنها. وهو بعدئذ فخر لا يعترف بالأنساب ولا يقيم لها وزناً. ألم أقل إنه الدين الجديد الذي هذّب النفوس، وسخر الفن لخدمته، فجاء فناً اسلامياً خالصاً؟

ويقل الهجاء في «قصيدة المدح الجديدة»، ولكنه - على قلته - يختلف عن الهجاء الجاهلي، فهو لون من الهجاء السياسي لا

(١) ديوان «كعب بن مالك الأنصاري»: (ق: ٥). تحقيق: سامي مكي العاني. مكتبه النهضة، بغداد ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م. الإل: الحرمة والعهد.

تحكمه الأهواء الشخصية المتقلّبة، أو المصالح القبلية المختلفة، بل يحكمه قانون موضوعي يتميز بقدر كبير من الوضوح والاستقرار، هو العقيدة الدينية. وهو لا يتجه إلى «العيوب الشخصية» بل يتجه إلى «الأمور المعنوية» المستمدة من التصور الديني، وهو لذلك يتجه إلى الجماعات أكثر من اتجاهه إلى الأفراد، أو لنقل: إنه يتجه إلى الخصوم الفكريين سواء أكانوا جماعات أم أفراداً يمثلون هذه الجماعات، وهو ينظر اليهم من موقف واحد، هو موقف الدين، بعيداً عن منظومة القيم الجاهلية، فيتناول قيمهم بالتسفيه والزراية، وقد يستعين بوقائع المسلمين بهم. وهو يلتحم، نتيجة لما تقدم، بالفخر والمدح التحاماً عميقاً. يقول «كعب بن مالك»:

عصيتم رسولَ الله أُفّ لدينِكُمْ
وأمركُمُ السيء الذي كان غاويا[1]

ويقول «النابغة الجعدي»:

سُقْتُمْ إلى نهجِ الهدى وساقوا
إلى التي ليسَ لها عراقُ
في ملّةٍ عادتُها النّفاقُ[2]

---

(١) المصدر السابق (ق: ٧٠).

(٢) شعر النابغة الجعدي: (القسم الثاني ق: ٥ص ١٩٢). منشورات المكتب الاسلامي بدمشق الطبعة الأولى ١٣٨٤ هـ/ ١٩٦٤م إلى التي ليس لها عراق: يريد إلى مضلة لا نهاية لها.

ويختلف «المدح» في «القصيدة الجديدة» عنه في «القصيدة الجاهلية أو المحافظة» في مصادره وقيمه، وروحه، واتجاهاته، وأهدافه. فهو يصدر عن دوائر جديدة مشتقة من الدين الجديد، أي عن تصور للعالم يختلف اختلافاً شديداً عن التصور المشرك القديم، ولذا تبدو منظومة القيم الاسلامية ـ في جملتها ـ غريبة على القيم الموروثة.

وحقاً لقد أقرّ الاسلام طائفة من القيم الجاهلية، ولكنه لم يقرّها على صورتها الجاهلية، بل حوّر في هذه الصورة قليلا أو كثيراً، ورسم لهذه القيم مساراً جديداً يتفق وروح الدين. بعبارة أوضح: لقد أعاد صكها في دار الضرب الاسلامية ونقش عليها ما نقشه على قيمه الاسلامية الخالصة كالعدل والتقوى وسواهما، ولقد أدى ارتباط هذا المدح بأحداث الحياة من حوله وبتعاليم الدين إلى تبرئته من الآفة الفاشية في المدح القديم، آفة الجمود والتكرار والنمطية، وبرّأته روح الدين الجديد من المبالغة والغلو والاسراف، وأشاعت فيه روح الاعتدال وقرّبته من الحق، وهذه سمة هامة من سمات هذا المدح جديرة بالاحتفال والتسجيل.

وليس يتجه هذا المدح، في عصر الدعوة خاصة، إلى الأقوياء وذوي النفوذ ملوكاً أو زعماء أو سادة قبائل، ولكنه يتجه، أولاً وقبل كل شيء، إلى الرسول الكريم، وتبدو شخصيته محور هذا المدح وقبلته الأولى ـ وتحل شخصية «علي» أو شخصية «معاوية» محل شخصية «الرسول» في مدائح الحرب الأهلية ـ، وهو يتجه، ثانياً، إلى جماعة واسعة من الناس دون التمييز بينهم، ودون النظر

إلى أوضاعهم الاجتماعية من حيث النفوذ والثراء والقوة وسوى ذلك. بل هو ـ على الأصح ـ لا يتجه اليهم بوصفهم اشخاصاً عاديين أو غير عاديين، بل يتجه اليهم بوصفهم «مؤمنين أو مسلمين» أو بوصفهم أصحاب قضية واحدة، وهذا هو مصدر المساواة بينهم، أي إن درجة «المواطنة» أو «الانتماء» ـ على حد تعبيرنا الحديث ـ واحدة في المدح الاسلامي. ولقد أدى اتجاه هذا المدح إلى جموع المؤمنين، أو إلى جموع أفراد الحزب الواحد، إلى أن يكون الشاعر نفسه واحداً من الممدوحين. وهذه هي المرة الأولى التي يمتد فيها المدح ليشمل الشاعر نفسه، وهي المرة الأولى أيضاً التي تتسع فيها دائرة المدح وتنفتح لتشمل قوماً أو أقواماً لا تحدهم قبيلة أو موطن أو وقت بعينه، بل يحدهم «الايمان بالقضية الواحدة». ومن هنا كان المسلمون يرون في هذا المدح مدحاً لهم، ومن هنا أيضاً كان هذا المدح يحتفظ بحرارته وصدقه على مدى طويل، ومن هنا ـ ثالثاً، وهذا أهم ما في الأمر ـ اكتسب هذا المدح طابع الفخر، وسرت فيه روحه الحية الدافقة.

ولست أنكر أن امتلاء المدح بروح الفخر قد جعل التفريق بينهما عملا شاقاً عسيراً في كثير من الأحيان، فهما يمتزجان امتزاج ألوان الشفق، فنحن نستطيع أن نرى طائفة من الألوان المختلفة في هذا الشفق، ولكننا لا نستطيع أن نفصل هذه الألوان أحدها عن الآخر فصلا حاداً دقيقاً. وأود أن أسجل هنا احترازاً هاماً جداً، فقد ينتهي ببعضنا الظن إلى أنني لم أزد على أن جعلت

الفخر مدحاً، ثم عدت من جديد أتبين روح الفخر في هذه المدح وأردّه إلى أصله. ولا ريب في أن هذا الظن موغل في الضلال، فقد قرأت هذا الشعر مرات ومرات، وكنت فيها جميعاً حذراً كل الحذر من أن أدخل في المدح ماليس منه، ولكنني كنت حريصاً كل الحرص أيضاً على ألا أستبعد من المدح شيئاً.

ويختلف هذا المدح، بعدئذ، عن المدح الجاهلي في أهدافه، فليس يمدح الشاعر الاسلامي المجدد رغبة في العطاء، أو دفعاً للخوف، أو صوناً للقبيلة، أو شكراً على يد سلفت عنده، بل يمدح خدمة للدين وتبشيراً به، وأملا في نعيم مؤجل. وباختصار نقول: ان الشاعر الاسلامي لا يمدح بالمعنى التقليدي الحرفي للمدح، ولا يتخذه حرفة، ولكنه يدافع ويناضل عن «قضية كبرى»، عن موقف اتخذه ازاء العالم، وإذاً كان مديحه ضرباً من الجهاد الديني المقدس يكمل به ايمانه ويعمقه، وهذا هو سر هذا الفناء الرائع في القضية، ومبعث هذا الهجر الجميل لأساليب الاسلاف. وليس غريباً إذاً أن يكون هذا المدح عابقاً بالنشوة والفرح، اليس الفن الحق هو الذي يهب صاحبه أسمى درجة من درجات الفرح؟!

على أن هذه الصورة التي رسمناها المدح ليس دقيقة إذا لم نضف اليها أنها لم تكن مشرقة كل هذا الاشراق عند الشعراء جميعاً، وان هؤلاء الشعراء كانوا يتفاوتون في عنايتهم بها، والتحوير فيها قليلا أو كثيراً. يقول «حسان بن ثابت» في يوم بدر:

مُستشعري حَلَقِ الماذيّ يَقْدُمُهُمْ
جَلْدُ النحيزة ماضٍ غيرُ رعديدِ
أَعني الرسولَ فإنّ الله فضّلَهُ
على البريّة بالتقوى وبالجُود
وقد زعمّتم بأَنْ تحموا ذمارَكم
وماءَ بدرٍ زعمّتم غيرَ مَوْرودِ
ثمَّ وردناهُ لم نهدَدْ لقولكمُ
حتى شربنا رواءً غيرَ تصريدِ
فيناالرسولُ وفينا الحقُّ نَتْبَعُهُ
حتى الممات ونصرٌ غيرُ محدودِ
مباركٌ كضياءِ البدرِ صورتُهُ
ما قالَ كانَ قضاءً غيرَ مَردُودِ
مستعصمينَ بحبلٍ غيرِ منُجذِمِ
مُستحكَمٍ من حبالِ الله ممدُودِ[1]

ونحن نستطيع أن نرى في هذا المديح كل السمات التي اسلفت القول فيها، فهو مديح عامر بالقيم الاسلامية الجديدة، ومتصل بالحياة اتصالا حميماً، وهو بريء من النمطية والتكرار؛ فصورة الرسول هاهنا متميزة عن الممدوحين الآخرين في القصائد الأخرى. وهو مدح تشيع فيه روح الاعتدال والبعد عن الغلو

(١) الديوان (ق: ١١٦) استشعر: لبس. الماذية: الدروع البيضاء. النحيزة: الطبيعة. جلد: قوي. التصريد: الشرب دون الري.

والاسراف. وهو، بعدئذ، عامر بروح الفخر، فحسان لا يمدح الرسول وحده بل يمدح المسلمين جميعاً ـ وهو أحدهم ـ، ولو شئت لقلت إنه يفخر بهم جميعاً، فالحدود بين المدح والفخر متعرجة كثيراً ومتداخلة تداخلاً شديداً. وصورة الرسول بارزة في هذا المدح وقد أحاطت بها صور المسلمين جميعاً. وليس يريد «حسان» من وراء مديحه سوى تمجيد الدين وممثليه والتبشير به. ولكننا ـ على الرغم من ذلك ـ نحسّ أن الشاعر لم يهجر الاسلوب الجاهلي هجراناً كاملا، وأن ذوقه الجاهلي لم يفارقه في بعض المواطن، وهو لا يميل إلى التأمل في القيم الدينية نفسها، ولا يطيل الوقوف عليها، بل يتجه إلى تمجيد الرسول الذي يمثل هذه القيم. وقد لاحظ «بلاشير» هذه الملاحظة في شعر «حسان» عامة وفي شعر الشعراء الآخرين الذين هم من جيله، قال:

«... فاننا نقرر في الواقع أن الفكر الديني عند الشعراء من جيل حسان بن ثابت والحطيئة لم يتجه نحو التأمل، بل نحو تمجيد هؤلاء الناس الذين احسنوا الاختيار بين الاسلام والوثنية»[1].

ونحن نلاحظ في مدح «كعب بن مالك» مالا حظناه في مدح «حسان» أو قريباً جداً منه، يقول في «يوم بدر»:

فينا الرسولُ شهابٌ ثم يَتْبَعُهُ
نورٌ مضيءٌ له فضلٌ على الشهُبِ

---

(١) تاريخ الأدب العربي: المجلد الثاني ص ٢٧٣.

الحـــقُّ منطقُــهُ والعــدلُ صــورتُــهُ
فَمَــنْ يُجِبْـهُ إليــهِ يَنْـجُ مِـنْ تبـبِ
نَجْـدُ المقـدّمِ مـاضـي الهـمّ معتـزمٌ
حينَ القلوبُ على رَجْفٍ من الرّغبِ
يمضـي ويَـذمـرنُـا مـن غيـرِ معصيَـةٍ
كأنه البدرُ لم يُطبعْ على الكذبِ
بَـــدا لنـــا فـــاتّبعنـــاهُ نُصـــدّقُـــهُ
وكـــذّبـــوه فكنّـــا أَسعـــدَ العَـــرَبِ
ليســا ســواءً وشتــى بيــن أَمــرِهمــا
حزبُ الإله وأَهل الشِّرك والنّصَبِ[1]

ويحتفظ مدح «النجاشي الحارثي» بكثير من ملامح المدح في عصر الدعوة، فهو مدح ملتزم يؤمن بقضية كبرى ويدعو إلى نصرتها ويفنى فيها، وهو يتجه إلى جموع واسعة من المسلمين، ويتحدث عن الحياة التي تضطرب من حوله، ويستمد من الدين طائفة من القيم، ويقترض من الفخر روحه وطابعه. وهو يختلف، بعدئذ، عن مدح عصر الدعوة في أمور شتى، فهو مملوء بروح الجدل والمناظرة والخطابة. وهو لا يمتدح المسلمين جميعاً بل يقتصر على فريق منهم. وهو يقيم تطابقاً بين الدين والاقليم فكأن الشعر الاسلامي لم يبرأ من العصبية، ولكنه اتجه

---

(١) الديوان (ق: ٥) تبب: خسران وهلاك. نجد المقدم: شجاع. الرجف: الاضطراب. يذمرنا: يحضنا. لم يطبع: لم يخلق.

بها سبيلا أخرى، فلم تعد وجهتها «القبيلة» بل أصبحت «الاقليم» فثمة أهل الشام وأهل العراق... إنه لون جديد من العصبية ـ كما نرى ـ يصح أن نسميه «عصبية المدن أو الاقاليم» فقد أصبح للايمان حدود جغرافية معلومة!! وقد سبق للشعر العربي أن رسم حدوداً جغرافية للدين في أول عصر الدعوة، فهناك «مكة» وهناك «المدينة»، ولكن هذه الحدود لم تلبث أن انهارت يوم الفتح. وهو لا يلح على القيم الاسلامية الجديدة بل يتحدث عن كثير من القيم القديمة التي أقرها الاسلام. وهو ـ أخيراً ـ لا يتحدث عن حروب بين المسلمين والمشركين، بل يتحدث عن هذه الحروب الأهلية التي مزّقت المسلمين شر ممزق. إنه ـ باختصار ـ يعبر عن مرحلة اجتماعية تختلف عن المرحلة الاسلامية الأولى بعض الاختلاف، فقد تغير المسلمون، ودخلت الدين الدنيا، واختلفت الأهواء فتفرق الناس شيعاً وأحزاباً. ونجد صورة دقيقة لهذا المدح في قوله:

دَعَنْ يا معاويَ مالَنْ يكونا
فقد حقّقَ الله ما تحذرونا

أَتاكُم عليٌّ بأَهلِ الحجازِ
وأَهلِ العراقِ فما تصنعونا

هُمُ هزموا الجمعَ جمعَ الزبير
وطلحةَ والمعشَر الناكثينا

وقالوا يميناً على حَلْفةٍ
لنُهدي إلى الشامِ حرباً زَبونا

فـان تكـرهـوا الملـكَ مَلـكَ العِـراق

فقـد رضـيَ القـومُ مـا تكـرهـونـا

فقـــل للمُضَلّـــلِ مِـــنْ وائـــلِ

وَمَـنْ جَعَـلَ الغـثَّ يـومـاً سَمينـا

جعلتـــمْ عليَّـــاً وأَشيـــاعَـــهُ

نظيـرَ ابـنِ هنـدٍ أَلا تستحـونـا[1]

ويمـور مـدح «الأعـور الشنـي» فـي «علـي» بـالأحـاسيـس والمشاعر، ويتسم بكثير من السمات الاسلامية التي رأيناها في مدح «النجاشي»، ولكن «الأعور» أكثر الحاحاً منه على القيم الدينية الجديدة، فمديحه عامر بروح اسلامي جميل:

أَبـا حَسَـنٍ أنـتَ شمـسُ النهـارِ

وهــذانِ فــي الحــادثــاتِ القَمــرْ

وأَنــتَ وهــذانِ حتّــى الممــاتِ

بمنــزلــةِ السمــعِ بعــدِ البَصــر

يُخبِّــرنــا النــاس عــن فضلكــم

وفضلُكــمُ اليــومَ فــوقَ الخبــرْ

عَقَــدْتَ لقـــومٍ ذوي نَجـــدةٍ

مِـنَ أُهـلِ الحيَـاءِ وأَهـلِ الخطَـرَ

---

(١) نصر بن مزاحم المنقري: وقعة صفين (ق ص: ٦٥) تحقيق عبد السلام هارون. الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٣٦٥ ـ دار احياء الكتب العربية، الحلبي وشركاه.

مسـاميـحَ بـالمـوتِ عنـدَ اللّقـاء
منـــا واخـــواننـــا مـــن مُضَـــرْ
ومـــن حـــيٍّ ذي يَمَـــنٍ جِلّـــة
يُقيمـونَ فـي الحـادثـاتِ الصَّعَـرْ
فكـــلٌ يســـرُّكَ فـــي قـــومِـــهِ
وَمَـــنْ قـــالَ: لا، فبفيـــهِ الحجـــر[1]

وعلى أية حال فليس هذا المدح وأشباهه سوى استمرار للاسلامية الجديدة التي ابدعتها المدينة زمن الرسول ﷺ مع تحوير واسع أو طفيف في بعض الملامح.

وقد انتهى الينا قدر يسير من القصيد، يعتذر به أصحابه من الرسول ﷺ ويكفِّرون به عما سلف منهم، ويوفرون له كثيراً من رسوم الاعتذار المعروفة، ولكنهم يوشّونها بوشي اسلامي جديد، ويحوّرون في بعض منها تحويراً ظاهراً، على نحو ما صنع «عبد الله بن الزبعرى»، فقد أدار اعتذاره حول الدين الجديد، وفرقه قسمين، صور في الأول موقفه من الدين في الماضي، وصور في الثاني موقفه من الدين في الحاضر، وألمَّ في الموقفين بطائفة من مقومات الاعتذار، فصور حاله النفسية السيئة، واعترف بذنبه، ولكنه حاول أن يجد له مخرجاً، واعتذر عنه، وراح يلحُّ على صورة الودّ الحاضر بدلا من الجفاء القديم، وسأل الرسول أن يغفر له ذلك الماضي، ورسم له صورة مشرقة تكتنفها اضواء

---

(١) المصدر السابق (ق ص ٤٨٤).

الدين الجديد من أطرافها جميعاً[1].

فاذا عدنا نصل ما انقطع من حديث «قصيدة المدح الجديدة» لدى «العباس بن مرداس» كان علينا أن ننص قبل كل شيء على أن هذه القصيدة لا تختلف عن قصيدة المدح في عصر الدعوة إلا في أمرين هما: أولا هذا الحديث القصير الذي يظهر فيه الشاعر ندمه على شركه السابق. وهذا اختلاف يسير لا يرد إلا في مدحة واحدة[2]، ولذا فنحن لن نفصل القول فيه. وثانياً ـ وهذا هو الخلاف الأساسي ـ هذه المصالحة التي يعقدها الشاعر في هذه القصيدة بين «الدين» و«القبيلة»، ولذا رأيت أنه يمثل المسلم القبلي، وأن مدائحه تمثل «الاسلامية القبلية» تمثيلا دقيقاً، وسأبسط القول في هذه الظاهرة بعض البسط.

تدور مدائح «العباس» الاسلامية عامة ـ وهي في الغالب مدائح جميلة رائعة ـ في دائرتين هما: دائرة المدح، ودائرة الفخر. وتظهر النزعة القبلية فيهما جميعاً، ولا سيما في الثانية منهما، فنحن نجد «العباس» يصدّر مدحه غالباً بأبيات يسيرة في مدح الرسول ﷺ، يقول:

يـا خـاتـمَ النبـآء إنـكَ مُـرْسَـلٌ
بـالحـق كـلُّ هُـدى السبيـلِ هُـداكـا

---

(١) سيرة ابن هشام (المجلد الرابع، ق ص: ٨٢٧). القاهرة ١٣٥٦/١٩٣٧.

(٢) ديوان العباس بن مرداس السلمي. (ق: ٣٠) جمعه وحققه يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد ١٣٨٨/١٩٦٦.

إنّ الإلــهَ بنــى عليــكَ محبّــةً
فــي خَلقِــهِ ومحمــداً سمّــاكــا[1]

أو يقول:

يــا أَيهــا الــرجــلُ الــذي تهــوي بــهِ
وجنــاءُ مُجْمَــرَةُ المنــاســمِ عِــرْمِسُ
إمّــا أتيــتَ علــى النبــيِّ فقــلْ لَــهُ
حقــاً عليــكَ إذا اطمــأَنَّ المجلــسُ
يا خيرَ مَنْ ركبَ المطيّ ومَنْ مشى
فــوقَ التــراب إذا تُعَــدُّ الأَنفــسُ
لــك أسلـم الطـاغـوت واتُّبـعَ الهـدى
وبـكَ انجلـى عنّـا الظـلامُ الحنـدسُ
إنّــا وَفَينــا بــالــذي عــاهــدتَنَــا
. . . .[2]

ولكن «العباس» لا يمتد بهذا المدح ليشمل المسلمين جميعاً، بل يقصره على قبيلته «سليم» أو افناء منها ـ وقد يذكر «الانصار» بالخير أحياناً ـ، ويأخذ بعدئذ في مدح هذه القبيلة، أو في الفخر بها إذا أردت الدقة. ولست أنكر أن «العباس» يبدع في هذا الفخر فيتألق في بعض المواطن تألقاً شديداً يخطف البصر كما في قوله:

وغــداةَ أَوطــاسٍ شَــدَدْنــا شَــدَّةً
كَفتِ العدوّ وقيلَ منها: يا احبسوا

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣١).
(٢) المصدر السابق (ق: ٢١).

تــدعــو هــوازنُ بــالإخــاوةِ بيننــا
ثــديٌ تمــدُّ بــهِ هــوازنُ أَيْبَــسُ
حتــى تــركنــا جمعَهُــمْ وكــأنّــهُ
عَيــرٌ تَعَــاقَبَــهُ السِبــاعُ مفــرّسُ[1]

أو في قوله ـ وهو يمدح الضحاك، أو يفخر به، فيرسم له صورة رائعة مشرقة تكتنفها الأضواء من كل جانب ـ:

ثــم الــذيــنَ وفَــوا بمــا عــاهــدتَهُــمْ
جُنْــدٌ بعثــتَ عليهــمُ الضحّــاكــا
رجــلاً بــه ذَرَبُ السِّــلاح كــأنّــهُ
لمــا تَكَنَّفَــهُ العــدوُّ يَــراكــا
يَغشـى ذوي النسـب القـريـب وإنمـا
يبغـي رضـى الـرحمـن ثـم رضـاكـا
أنبيــكَ أَنــي قــد رأيــتُ مكــرّهُ
تحـتَ العجـاجـة يَـدفـعُ الأشـراكـا
طـوراً يُعــانــقُ بــاليــديـن وتــارةً
يفـري الجمـاجـمَ صـارمـاً بتّـاكـا
يغشـى بـه هـامَ الكمـاةِ ولـو تـرى
منـه الـذي عـاينـتُ كـانَ شفـاكـا[2]

---

(١) الديوان (ق: ٢١) أوطاس: واد في ديار هوازن. العير: حمار الوحش. مفرس: فرسته السباع.

(٢) المصدر السابق (ق: ٣١) عاهدتهم: يخاطب الرسول الكريم بذلك. ذرب =

ولا ريب في أن فروسية «العباس» ـ وهو أحد فرسان الجاهلية المشهورين ـ قد أهلته لأن يقول مثل هذا القصيد المدهش. ولا ريب أيضاً في أن هذا الفخر، أو المديح ـ الفخر، بما فيه من فتنة طاغية، ومن جحود ببعض أواصر القربى الجاهلية: «ثدي تمدُّ به هوازن أيبس»، «يغشى ذوي النسب القريب» ـ يوحي بإسلاميته الخالصة، ولكن تقليب النظر فيه، وإرهاف السمع إليه يردّان هذا الإيحاء، أو الانطباع، ويجعلانه موضع مراجعة دقيقة فاحصة. إن «العباس» لا يمدح المسلمين جميعاً، أو لا يفخر بهم، ولكنه يفخر بقومه من «سليم» وحدهم[1]، أو «بسليم» و«من تسلما» على حد تعبيره، ويتردد صوت القبيلة في هذه المدائح قوياً عميقاً، وتنتشر صورها فيها جميعاً، بل يوشك «المدح» أن يكون في بعض القصائد مدخلا قصيراً شديد القصر إلى حمى القبيلة الواسع الفسيح. ولست أنكر أن هذه القبيلة قد فارقت دينها القديم، ودانت بالاسلام، وأصابها تطور ما في حياتها وروحها، ولكنها ظلت في نظر «العباس» وحدة اجتماعية مستقلة ذات سلطان كبير على النفوس، فهو يعلن ولاءه لها، ويمحضها الود، ويتغنى بأمجادها الاسلامية كما كان يتغنى بأمجادها الجاهلية تماماً:

السلاح: حدته ومضاؤه. العجاجة: الغبار المنتشر. يدفع: يقهر ويذل. الاشراك: المشركون. يغري: يقطع. بتاك: قاطع.

(١) يختلف المؤرخون في أمر «الضحاك» فيجعله بعضهم «كلابيا»، ويجعله آخرون «سلمياً» من «بهثة» وهذا هو الأرجح في ظني. انظر الديوان (هامش: ٣ ص ٩٥ وما بعدها).

إنّـــا وَفَيْنـــا بـــالــذي عـــاهـــدتَنـــا
والخيـــلُ تقـــدعُ بـــالكمـــاةِ وتَضَـــرَسُ

إذْ ســـالَ مـــن أفنـــاء «بُهثَـــةَ» كلِّهـــا
جَمْـــعٌ تظـــلُّ بـــه المخـــارِمُ تَـــرجسُ

حتـــى صَبَحْنَـــا أهـــلَ مكّـــةَ فيلقـــاً
شهبـــاءَ يقـــدمُهـــا الهمـــام الأَشـــوسُ

من كـــلِّ أَغلـــبَ من «سُليـــمٍ» فـــوقَـــهُ
بيضـــاءُ مُحْكَمَـــةُ الـــدّخـــال وَقَـــونَـــسُ

يَروي القناةَ إذا تجاسَر في الوغى
وتخـــالُـــهُ أَسَـــداً إذا مـــا يَعبـــسُ[1]

أو يقول:

وبنـــو «سُليـــمٍ» مُعْنِقـــون أَمـــامـــهُ
ضَـــربـــاً وطَعنـــاً فـــي العـــدوِّ دراكـــا

يمشـــونَ تحـــتَ لـــوائـــهِ وكـــأنّهـــمْ
أُســـدُ العـــريـــنِ أَردْنَ ثـــمّ عِـــراكـــا

مـــا يـــرتجـــونَ مـــن القـــريـــبِ قَـــرابـــةً
إلاّ لطـــاعـــةِ ربِّهـــمْ وَهـــوَاكـــا

(١) الديوان (ق: ٢١). تقدع: تكف. تضرس: تضرب أضراسها باللجم. سال: ارتفع. نهثة: حي من سليم. المخارم: الطرق في الجبال. ترجس: تهتز. الأغلب: الشديد الغليظ. محكمة الدخال: يريد قوة نسج الدرع. القونس: أعلى بيضة الحديد.

هـذي مشـاهـدُنـا التـي كـانـت لنـا
معـــروفـــة ووليّنـــا مَـــولاكـــا[1]

ويمضي «العباس» في الفخر بقبيلته، فينظر اليها نظرة جاهلية خالصة، ويميز بين أبنائها فبعضهم من «سليم» صليبة، وبعضهم قد «تسلما»، لكأن الاسلام لم يلغ الفروق بين المسلمين، بل كأنه لم ينسخها بين أبناء القبيلة الواحدة! يقول:

سَـرينـا وواعـدْنـا قُـديـداً محمّـداً
يَـؤمُّ بنـا أمـراً مـن الله مُحْكمـا
تمـارَوا بنـا فـي الفجـرِ حتّـى تَبَيَّنـوُا
مـع الفجـرِ فتيـانـاً وغـابـاً مُقـوّمـا
....
فـان سـراةَ الحـيِّ إنْ كنـتَ سـائـلا
سُليـمٌ وفيهـمْ منهـمُ مَـنْ تَسَلّمـا[2]

لقد فهم «العباس بن مرادس» الدين فهماً خاصاً، فلم تكن الرابطة الدينية في نظره تجبُّ الرابطة القبلية، ولا تعارضها، ولم يكن الولاء للدين يجبّ الولاء للقبيلة أو يعارضه. وهكذا تجاور «الدين» و«القبيلة» في مدائح «العباس»، واستطاع هذا الشاعر أن يقيم بين هذين الطرفين المختلفين ـ وإن لم يصل اختلافهما إلى

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣١) معنقون: مسرعون. دراك: متتابع.
(٢) المصدر السابق (ق: ٣٤). قديد: موضع قرب مكة. تماروا: شكوا. الغاب: هنا الرماح. تسلم: انتسب إلى سليم.

حد التناقض ـ صلحاً، ولكن اقامة هذا الصلح استدعت ـ كاقامة أي صلح بين أطراف متنازعة ـ أن يتنازل كلا الطرفين قليلا أو كثيراً عن موقفه لصالح الطرف الآخر. ونحن لا نستغرب مثل هذا الصلح أو التوفيق، ولكننا نتوقع أن نلتقي عملية تزييف أو تضليل بارعة قام بها الشاعر حتى استقام له ما أراد، وليس في هذا شيء من الغرابة، فنحن نعرف أن النفس الانسانية تجاهد مجاهدة عنيفة كي تظهر دائماً كما يريد لها عقلها الواعي ـ ولا سيما حين تكون مسرحاً للصراع بين طائفة من العواطف المتباينة ـ، أي هي تحاول ما استطاعت أن تبرز للناس متماسكة صلبة كما لو أنها حسمت صراعاتها الداخلية وبرئت من الانقسام والصراع. وحين لا يتم لها بصورة طبيعية ما تريد فانها تلجأ إلى التضليل أو التوفيق. وهذا هو ما صنعه «العباس بن مرداس» حقاً، فهو يريد أن يظهر بمظهر المسلم المؤمن، ولكن في نفسه جاهلية عميقة الجذور، واذاً ليس أمامه سوى هذا الصلح الذي نتحدث عنه، أريد أن أقول: سوى هذا التضليل البارع الذي نتحدث عنه. فماذا فعل «العباس» حقاً؟

لقد أرضى نوازع الجاهلية في نفسه حين راح يفخر بقبيلته «سليم» وحدها، فيشيد بقوتها وفرسانها وانتصاراتها وايقاعها بالاعداء. لقد نسي المسلمين جميعاً عدا قبيلته ومن والاها، فأي احساس قبلي أعمق من هذا الاحساس؟! لقد انحسرت موجة الدين الجديد في نفس الشاعر أمام موجة الجاهلية العالية، ولكن الصراع لم يحسم بعد، فسرعان ما يتذكر «العباس» دينه الجديد وتمتلىء نفسه به، فيمسك بزمام احاسيسه القبلية، ويوجهها وجهة

جديدة فيجعلها في خدمة هذا الدين.

لقد كان الفخر بالقبيلة «غاية»، ولكن الشاعر جعله هاهنا «نتيجة» لغاية نبيلة هي نصرة الدين، فكأنه لم يفخر بالقبيلة حباً بالقبيلة نفسها وتعصباً لها بل فخر بها حباً بالاسلام الذي خاضت الحروب في سبيل نصرته، وراح - تأصيلا لهذا الشعور في النفس - يضفي على هذه القبيلة وفرسانها وحروبها قيماً اسلامية خالصة من استجابة لدعاء النبي، وتضحية في سبيله، وقطع لبعض أرحام الجاهلية. فكأن موجة الدين الجديد لم تلبث أن تجمّعت وعلت فلم تجد الموجة الأخرى مفرّاً من التراجع أمامها ولو إلى حين. ولم يستطع «العباس» يوماً أن يحسم هذا الصراع لصالح أحد الطرفين، فظلت نفسه مسرحاً له حتى وفاته، ولكنه حاول أن يخدعنا ويضللنا حين راح يملأ قصائده - أو آذاننا - بهذا الدوي الشديد الذي تتردد فيه طائفة من القيم الاسلامية. ولذا فنحن لانستغرب ما انتهى الينا من أخبار تصور «العباس» أعرابياً مدخول الايمان، رقيق الدين، فليست هذه الرقة - في حقيقتها - سوى صورة دقيقة من هذا الصراع العنيف الذي كان يجتاح نفس الشاعر، والذي نتحدث عنه اليوم.

وإذاً، لقد كانت مدائح «العباس» صورة من نفسه التي يتنازعها الولاء للقديم ممثلا بالقبيلة، والولاء للجديد ممثلا بالاسلام. وكانت هذه المدائح - بما فيها من مؤاخاة بين الجاهلية والاسلام - متميزة من مدائح عصر «الدعوة» تميزاً واضحاً. إنها مدائح أولئك الاعراب الذين نزل فيهم قوله الحكيم ﴿قالت الأعراب آمنا، قل

لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا. . .﴾ صدق الله العظيم.

وبعد، فقد كان علينا أن نجلو صورة «قصيدة المدح الجديدة»، وأن نرفع النقاب عن وجهها، وندقق النظر في ملامحه وقسماته كأننا نريد أن نستيقن منه، أو يستيقن الآخرون ـ على الأصح ـ، ولم يكن أمامنا مفر من أن نتبين الآصرة الواشجة بين هذه القصيدة وأترابها في هذا الشعر الاسلامي الجديد دفعاً لما قد يقع في الوهم من أننا نبني أحكاماً صارمة تخالف ما شاع بين الدارسين اعتماداً على طائفة من القصائد أو المقطعات.

لقد عبّرت «قصيدة المدح الجديدة» عن ذوق فني جديد، وعن فهم جديد لوظيفة الشعر، وعن تصوُّر للعالم يختلف عن التصور القديم اختلافاً ظاهراً، وبذا اختلفت عن «قصيدة المدح الجاهلية» وعن «قصيدة المدح المحافظة» اختلافاً شديداً في صورتها العامة، وبنيتها الداخلية، ورسالتها التي تحملها، وتبشر بها، وتدعو اليها. وحقاً قد تكون هذه القصيدة في كثير من الأحيان أقل فنية وجمالا من سابقتها لأسباب شتى. ولكن هذا العيب ـ وهو عيب حقاً ـ لا يلغيها، ولا يعني أنها لم تتفوق على سابقتها بأمور أخرى، وحسبها أنها استطاعت أن تعبر عن حياة أصحابها وعصرها تعبيراً دقيقاً. وأود أن أسجل بأمانة هنا أن شعراء الطليعة الاسلامية ـ وعلى رأسهم شعراء المدينة ـ هم الذين رسموا صورة هذه القصيدة، وأرسوا أصولها، وهم الذين هدموا الحدود القائمة بين أغراضها فتآخت هذه الأغراض، وصارت أشبه بألوان الطيف المختلفة التي تجتمع وتتداخل لتشكل كلا واحداً

هو «الطيف» نفسه ـ أو القصيدة ـ، وهم قد ابتدعوا بذلك كله صورة جديدة لقصيدة المدح العربية تختلف اختلافاً شديداً عن صورتها الجاهلية، وتبشر بقضية جديدة هي «قضية الانسان الجديد» في الصحراء العربية غداة ظهور الاسلام.

* * *



الباب الثّالث

بين

الإحياء والتجديد

تمهيد

تحديد مفهوم الإحياء

كانت فترة صدر الاسلام فترة تأسيس وانتقال معاً، لا في حياة الناس وحدهم بل في حياة الشعر أيضاً، فقد أرسى الاسلام مفهوماً جديداً ـ أو كالجديد ـ للشعر، وتحرر الشعراء من عبودية الانماط الفنية القديمة تحرراً واسعاً، فهجروا صورة القصيدة العربية القديمة، وهجروا كثيراً من معاني الاسلاف، وطائفة من موضوعاتهم وأساليبهم، ورسموا صورة جديدة لهذه القصيدة تعبر عن حياة اسلامية جديدة، وعن ذوق فني جديد.

لقد كان الاسلام ثورة شاملة في الحياة العربية، فصنع ما تصنعه الثورات العظيمة عادة: بشّر بقضية انسانية كبرى، وجنّد وجوه النشاط الانساني ـ على اختلافها ـ لخدمة هذه القضية وتحقيقها. وقد تمّ للاسلام بعض ما أراد فأعاد صياغة المفاهيم والعلاقات الانسانية، ورسم للحياة صورة جديدة حافلة بالتفاصيل والملامح الدقيقة. وتفانى المؤمنون الأوائل في تثبيت المبادىء الدينية، وتأصيل النظرة الاسلامية إلى العالم، ولكن قصر هذه الفترة حال دون تحقيق أمانيِّهم، فسرعان ما استدار العام بعد العام، وخبت جذوة الدين في النفوس، فانطفأت شعلة الحماسة له، وراح المسلمون يبحثون عن الدنيا في أطراف الليل وآناء النهار، وظهر هذا التحول في النفوس منذ ائتمرت الارستقراطية القرشية «بعلي»، وحوّلت الخلافة إلى «عثمان»، يقول الدكتور النعمان القاضي:

«ومن ثم فان هذا الاختيار ـ اختيار عثمان خليفة ـ نفسه اشارة

دقيقة تدل على مدى حركة المجتمع في هذا الوقت من التطور والاتجاه نحو الدنيوي من الاغراض والتمتع بمباهج الحياة، والرغبة في رغد العيش وخفضه»[1] . وتم لهذا التحول الغلبة والسيادة منذ خطب «معاوية» في «النخيلة» عام «٤١»هـ، فأعلن سقوط الخلافة وقيام الملك.

وإذاً، لقد أرسى المسلمون منذ أول عصر الدعوة أسس حياة جديدة، وأسس شعر جديد، ولكن الزمن عاجل هذا الشعر قبل أن يستقر وينمو ويتأصل، وانقلب بهذه الحياة قبل أن تكتمل ملامحها، وتتوطد أركانها، ولذا وصفنا هذه المرحلة بأنها مرحلة تأسيس وانتقال معاً.

وحين جاء العصر الأموي لم يرث الفترة الاسلامية السابقة وحدها، ولم يكتف بما اسّسته من حياة وشعر، بل ورث أيضاً - وربما أولا - العصر الجاهلي العريق بحياته وفنه، وضمّ إلى هذين التيارين تياراً أجنبياً ثالثاً استمده من شعوب البلاد التي فتحها المسلمون.

ولقد كان التيار الجاهلي أغزر هذه التيارات وأطولها، فهو ينحدر من أغوار زمن بعيد، وفيه كانت تصبُّ كل أودية الجزيرة قبل الاسلام. أما التيار الاسلامي فتيار حديث لم يتأصل في الحياة بعد، وربما كان هذا التيار غزيراً حقاً، ولكنه تيار قريب

---

(١) النعمان القاضي: شعر الفرق الاسلامية في العصر الأموي ص ١٩. رسالة دكتوراه مخطوطة في جامعة القاهرة.

المنبع، ضيِّق المجرى، لم يجاوز العقد الرابع من العمر. وقد يكون التيار الأجنبي عميقاً وغزيراً، ولكن الخيوط الغربية لا تدخل بصورة واسعة في نسيج الحياة الا بعد زمن طويل.

وإذاً لقد تجمّع في نهر الحياة الأموية مياه غزيرة دافقة، ذات ألوان مختلفة وطعوم شتى، وتهيّأ للشعر الأموي قدر كبير من أسباب الحياة والنمو والتمايز. وقادت الحياة خطا الشعراء إلى مفارق الطرق، فوجدوا أنفسهم أمام ثلاثة مفارق ـ أو ثلاث سبل فنية متمايزة ـ:

السبيل الأولى: أن يؤسسّوا شعراً جديداً يعبر عن حياتهم الجديدة في شتى انحائها، ويسهروا على رعايته وتجويده وتأصيله.

السبيل الثانية: أن يحتضنوا الشعر الاسلامي الذي أرسى أسسه شعراء صدر الاسلام، ثم ينهضوا به ويؤصِّلوه، ويوجِّهوه للتعبير عنهم.

السبيل الثالثة: أن يستعيروا للتعبير عن حياتهم نمطاً شعرياً مؤسساً ومؤصّلا، هو القصيدة العربية التي أسسها شعراء الجاهلية وأصّلوها، فتحدّدت تقاليدها وتوطدت، واكتملت ملامحها، واستقـرت صـورتهـا، وظلـوا ينقّحـونهـا ويصقلـونهـا ويعقّـدون فيهـا حتـى أصبحـت طائفة من القيود الفنية الثقيلة، وحتى لم يعد

فيها ـ في صورتها الأخيرة ـ مجال لغير التفريع والتدقيق والتعقيد.

ولم يلبث الشعراء أن تفرقوا في هذه السبل جميعاً، فمضى شعراء الحجاز على رأس فريق من الشعراء في السبيل الأولى، ففتحوا صفحة جديدة في ديوان الشعر العربي.

وسلكت طائفة أخرى يتقدّمها أكثر شعراء الخوارج وبعض شعراء الشيعة السبيل الثانية، فاحتضنت الشعر الاسلامي اليافع، وراحت ترعاه وتؤصّله.

وذهب جمهور عريض من الشعراء تدفعه ظروف شتى في السبيل الثالثة، فاستعار القصيدة العربية الجاهلية بصورتها الدقيقة الكاملة التي استقرّت عليها في أواخر العصر لدى زهير والأعشى ولبيد، وراح يبعثها في الحياة الفنية من جديد بعد أن حاصرها الشعر الاسلامي في العصر الماضي، وضيّق مجراها، وسدّ أمامها الطريق. ونظر هؤلاء الشعراء إلى هذه القصيدة نظرة مملوءة بالاجلال والتقديس، فحافظوا على صورتها العامة محافظة شديدة، وتقيدوا بقيودها الفنية تقيداً دقيقاً، فحرصوا في بنائها على تقاليدها الاساسية الكبرى من مقدمة ـ على اختلاف ضروبها ـ، ورحلة ـ على تعدد موضوعاتها وتشعب القول فيها ـ، ومدح. واسرفوا في احتذاء الاسلاف وهم يبنون هذه التقاليد تقليداً تقليداً، فاذا كل منها صورة دقيقة من نظيره ـ أو أصله ـ الجاهلي محققة تحقيقاً جديداً، وأوغلوا في التشبه بالقدماء لغة وأسلوباً، وأكثروا من التنقيب في الموروث القديم عن المعاني، وغالوا في

الاتكاء على ما في كنوزه من الصور الشعرية، وراحوا يولّدون في هذه المعاني والصور، ويضربونها ضرباً جديداً. وباختصار ووضوح: لقد فهم هؤلاء الشعراء التراث فهماً جامداً غريباً، فوحّدوا اللغة وأشكال التعبير، وتوهْموا أن الوفاء للغة هو الحفاظ على أشكالها التعبيرية، ثم ازدادوا انحرفاً في الفهم فوحّدوا اللغة وشكل القصيدة، وتوهّموا أن الوفاء للغة أو التراث هو الحفاظ على صورة القصيدة. وهكذا قادهم هذا الانحراف في فهم التراث والوفاء له إلى ضرب من الانتحار الفني، فعكفوا على هذا التراث يردّدون النظر فيه، وجعلوا من فنهم وأنفسهم رهائن لديه، وصارت مضاهاة القدماء هي معيار الشاعرية الوحيد في نظرهم. وقد كان فريق كبير من هؤلاء الشعراء يتمتع بطاقات شعرية ممتازة حقاً، فلم يكن أمامهم، وقد سدّوا على أنفسهم السبل وحاصروها بقضبان من نار، إلا أن يتجهوا إلى صورة التعبير ويزيدوها صقلا وتصفية، وإلى الرسوم والصور والمعاني القديمة ويسرفوا في التوليد والتدقيق، ويحاولوا ما استطاعوا أن يوظفوا هذه القصيدة للتعبير عن حياتهم وحياة عصرهم.

ان ما فعله هؤلاء الشعراء ـ من العودة إلى التراث الجاهلي، واستعارة أنماطه الفنية المؤصلة وتوظيفها للتعبير عن الحياة الأموية، والنظر إلى هذه الأنماط بعين القداسة، وما جرّ اليه ذلك من عبودية لا للغة وحدها، بل لأشكال التعبير أو صوره، ولشكل القصيدة وتقاليدها وموضوعاتها ومقوماتها الدقيقة وصورها أيضاً ـ هو بالضبط ما نعنيه «بمفهوم البعث أو الإحياء» في الشعر.

* * *

الفصل الأول

قصيدة المدح الإحيائية

أولاً : إِحيائيون سلفيون.

ثانياً: إِحيائيون معتدلون.

لقد قلت غير مرة: إن الفن موازاة رمزية للواقع، ولون من ألوان الوعي الاجتماعي، أي أن الظواهر الفنية الكبرى ـ ككل الظواهر الانسانية ـ ظواهر تاريخية اجتماعية لم يصنعها فنان واحد، بل كوّنتها جماعة من الفنانين خلال فترة تاريخية، «ان الأعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية» كما يقول سيدني فنكلشتين[١].

وإذاً: لقد كانت الموجة الفنية الاحيائية التي اجتاحت المجتمع الأدبي في عصر «بني أمية» رمزاً للموجة الاحيائية التي اجتاحت الحياة الأموية نفسها وتعبيراً عنها، ولم ينفرد شاعر بعينه في تكوين هذه الموجة، بل تضافرت في سبيل ذلك جهود طائفة واسعة من الشعراء على امتداد زمن طويل.

ويجدر بنا، قبل أن نتقدم للحديث عن هؤلاء الشعراء الذين رفعوا راية الاحياء، أن نتحدث ـ ولو قليلا ـ عن مظاهر الاحياء في الحياة نفسها. وإذا كنا عرّفنا الاحياء في الشعر بأنه العودة إلى التراث الجاهلي والاسراف في تقديره والتقيد به، والغلو في تقليده والتشبه به ومضاهاته، فاننا نعرف الاحياء في الحياة الأموية تعريفاً مطابقاً، فنرى أنه العودة إلى صورة الحياة الجاهلية، والمبالغة في تقديرها، والتشبه بها، والجري على سنتها. وهذا يعني أن القضية الأولى التي نوّد أن نتحدث عنها هي: ماذا نرى

---

(١) الواقعية في الفن: ص ١٤.

من مظاهر الحياة الجاهلية في الحياة الأموية؟

يقول الدكتور محمد محمد حسين: «والقارىء لشعر القبائل في حركة الرّدة لا يجد فيه معارضة لمبادىء الاسلام، فالحركة ليست ثورة على الدين الجديد، ولكنها محاولة لاسترداد سلطة القبيلة المسلوبة، فالشعر منصبٌ كله على القبائل والأفراد، والمسألة في حقيقتها عصبية خالصة»[1].

ونفهم من ذلك أن العصبيات القبلية لم تنتظر قدوم العصر الأموي، بل ظهرت قبل ذلك بزمن، ولكن الخلافة الراشدة استطاعت ـ ولا سيما في عهد «الصدّيق»، و«الفاروق» ـ أن تخمد نيرانها، فلما جاء الحكم الأموي تهيأت لها الظروف من جديد، فانتعشت وصبغت الحياة العربية بألوانها الحمراء في بقاع شتى، في الشام والعراق وما وراء النهر. يقول د. شوقي ضيف: «وإذا تركنا نجداً وبوادي الحجاز إلى أطراف الجزيرة الشمالية على حدود الشام والجزيرة وجدنا كثيراً من عشائر «قيس» وبطونها، وخاصة من كلاب وعامر وسليم، تنزح إلى الشمال فتزاحم قبيلة «كلب» اليمنية في الشام وقبيلة «تغلب» في الجزيرة، ويكون ذلك سبب خصام قبلي واسع»[2]. ويرى «فلهوزن» «أن العرب في أرض الشام والجزيرة لم يتغيروا في ظروفهم الجديدة عما كانوا عليه، فلا الاسلام ولا النصرانية استطاعا أن يحولا بينهم وبين

---

(١) محمد محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في صدر الاسلام: ص ٦. نشر مكتبة الآداب بالجماميز.

(٢) شوقي ضيف: العصر الأموي ص ١٥٠.

وضع القبيلة والثأر فوق كل شيء. فكانوا يؤثرون النار على العار، وكانوا لا يندمون إلا أخيراً حين لا ينفع الندم. بل هم صاروا في ظروفهم الجديدة أشد قسوة مما كانوا عليه في الجاهلية في وطنهم القديم فصاروا يقتلون بعضهم بعضاً (كذا!) على نحو أوسع نطاقاً وأقل مبالاة»[1]. ولم تتحضر «البصرة» سياسياً لاسباب شتى فظلت وثيقة الصلة بماضيها القبلي[2]، وظهر فيها حلفان قبليان هما: حلف تميم وقيس، وحلف الأزد وبكر وعبد القيس، «وظلت طوال العصر تعيش للعصبيات القبلية[3]». وكانت الحياة في «خراسان» صورة من الحياة في «البصرة»، فقد تم فتح «خراسان» على أيدي جند البصرة في عهد «عمر بن الخطاب»، وكان «طبيعياً أن يحملوا معهم ما أخذت تستشعره القبائل البصرية من العصبيات القديمة[4]»، وباختصار كانت خراسان «أشبه بمستعمرة تابعة للبصرة»[5]. ولم تكن «الكوفة» بنجوة من أوار هذه العصبيات المشتعلة، يقول الدكتور يوسف خليف: «وتمضي الحياة الكوفية قبلية كما بدأت، فيها الاحساس بالقبيلة، وفيها الدعوة القبلية، وفيها غلبة الروح القبلية على كل

---

(١) يوليوس فلهوزن: تاريخ الدولة العربية من ظهور الاسلام إلى نهاية الدولة الأموية ص ٢٠٢. ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة. نشر: لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة سنة ١٩٥٨.

(٢) محمود الزهيري: نقائض جرير والفرزدق ص ١٣٨. وما بعدها. رسالة دكتوراه مخطوطة في جامعة القاهرة.

(٣) شوقي ضيف: العصر الأموي ص ١٦٠.

(٤) المرجع السابق: ص ١٦١.

(٥) فلهوزن: تاريخ الدولة العربية ص ٣٨٠.

شيء، ومن هنا غلب على الحياة فيها طابع الحياة الجاهلية»[1].

وإذاً كانت الحياة الاجتماعية في هذه المناطق جميعاً موسومة بطابع قبلي في أرجاء واسعة منها، وما أكثر ما تضرّجت هذه الأرجاء بدماء القبائل المتحاربة.

وكانت الحياة السياسية موسومة بطابع قبلي هي الأخرى، فقد كان الخلفاء الأمويون يعتمدون على قبيلة «كلب» اليمانية اعتماداً كبيراً، وكان رجال هذه القبيلة «هم الجيش الذي تعتدُّ به الحكومة كما تعتدُّ القبيلة برجالها[2]»، ثم كان ولاة بني أمية في الأقاليم يسوسون الناس سياسة قبلية أيضاً. وكان الخلفاء الأمويون أنفسهم مفطورين على حب القديم، وقد بعثوا بغير واحد من أبنائهم إلى البادية فأقام فيها زمناً. ويجب ألا يغيب عنا أن السلطة الأموية هي سلطة الارستقراطية القبلية العسكرية، وانها تتمتع بامتيازات اقتصادية واجتماعية وسياسية ضخمة، ولذا فليس في صالحها أن توجه الحياة العامة توجيهاً اسلامياً نظراً لما في الاسلام من روح المساواة والديمقراطية التي تتنافى وهذه الامتيازات. وقد أدرك الأمويون مغبّة هذا الاتجاه، وأيقنوا أنه ضرب من الانتحار السياسي، ولذا راحوا يحوّلون أنظار الناس عن الحياة الاسلامية إلى الحياة الجاهلية، وراحوا هم أنفسهم يتجهون إلى هذه الحياة ويبعثونها، ويدعون الناس إلى المشاركة في إِحيائها وتمجيدها،

---

(١) يوسف خليف: حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة ص ١٨١ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨.

(٢) فلهوزن: تاريخ الدولة العربية ص ٣٥٦.

ويحرّضون الشعراء على القول في موضوعاتها، ويوازنون بينهم وبين الشعراء الجاهليين، ويوجهون شعرهم توجيهاً سلفياً.

وتظاهرت الحياة الاجتماعية والحياة السياسية على الاتجاه بالحياة الثقافية اتجاهاً سلفياً أيضاً، فكان «العراق أسبق الاقاليم الاسلامية إلى تدوين اللغة وتقعيد النحو ورواية الشعر والأخبار[1]». وكانت البصرة «أسبق هذه المراكز إلى تدوين اللغة ووضع قواعد النحو في حين كانت الكوفة أكثر اهتماماً وأوسع نشاطاً في رواية الشعر والأخبار»[2]. ويعلل الدكتور يوسف خليف تفوق الكوفة في رواية الشعر والأخبار، وتقدم البصرة في تقعيد اللغة والنحو، فيقول:

«وهذا الوضع الجغرافي للكوفة - يقصد كونها ثغراً من ثغور البادية تفد اليه القوافل العربية - يجعلها أكثر اهتماماً برواية الشعر العربي وأخبار العرب من البصرة، فاذا أضفنا إلى هذا أن الكوفة كانت مصر الارستقراطية البدوية كما رأينا من قبل، وأن هذه الارستقراطية البدوية ظلت مسيطرة على الحياة الاجتماعية في الكوفة فترة طويلة من تاريخها، وأن العصبيات القبلية لعبت دورها الكبير في حياة المجتمع الكوفي، استطعنا أن ندرك السر في اهتمام الكوفة برواية الشعر والأخبار، لأنها تراث هذه القبائل الذي تعتز به، وماضيها المجيد الذي تحرص عليه. وبطبيعة الحال لا يمكن أن نغفل الاستقرار السياسي الذي كانت تنعم به

---

(١) حياة الشعر في الكوفة ص ٢٥٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٠.

البصرة، وهو استقرار هيأ للحياة العلمية أن تزدهر بها، فوضعت بها قواعد اللغة والنحو، في الوقت الذي كان الكوفيون مشغولين فيه بالصراع السياسي والاضطرابات والفتن التي كانت جزءاً لا يتجزأ من مدينتهم الثائرة. وهكذا نستطيع أن نقول: ان البصرة كانت «مدينة العلم» في حين كانت الكوفة «مدينة الفن»، وضعت الأولى قواعد العلم العربي، وحفظت الأخرى نماذج الفن العربي. ومرة أخرى نقول: ان كلتا المدينتين لم تكن بمعزل عن الاخرى في قانون التأثر والتأثير»[1].

واتجه النقاد ـ وهم من النحاة واللغويين ـ بالنقد اتجاهاً رجعياً شديد المحافظة، فراحوا يوازنون بين الشعراء على أسس نحوية ولغوية، ووقفوا لمعاصريهم من الشعراء بالمرصاد يتسقطون ما في أشعارهم من مفارقة لمستوى الصحة والصواب. وقد ضاق الشعراء بهؤلاء النقاد ضيقاً شديداً حتى رأينا «الفرزدق» يهجو واحداً منهم، هو «عبد الله ابن أبي اسحاق الحضرمي»، فيقول:

ولـو كـانَ عبـدُ الله مـولـى هجـوتُـهُ
ولكــنَّ عبــدَ الله مــولــى مَــواليــا

والطريف في الأمر أن «عبد الله» لم يأبه بهذا الهجاء القارس، بل راح يتعقّب الشاعر كرَّة أخرى، فزعم أنه أخطأ حين نصب الاسم المنقوص، وكان حقّه الجر. وتحولت سوق «المربد» في هذا العصر تحولا آخر، فغدت سوقاً أدبية يؤمُّها الناس ويتناشدون

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦٠ وما بعدها.

فيها الأشعار، فذاع فيها كثير من الشعر العربي القديم ومما أحدثه الأمويون، وكانت صورة من سوق «عكاظ» في الجاهلية[1].

ولم يقف الاتجاه بالحياة الثقافية نحو الجاهلية عند هذا الحدّ، بل امتد ليشمل تفسير القرآن الكريم أيضاً، فقد استخدم بعض مفسري القرآن كابن عباس «الشعر الجاهلي في ألفاظه وتراكيبه للاستعانة به على تفسير ألفاظ القرآن وأساليبه، وجرى الناس في ذلك على أثره[2]». وهكذا كانت الحياة الأموية جاهلية ـ أو كالجاهلية ـ في أنحاء جمة منها، ولم يكن الشعر بعيداً عن هذه الحياة، بل كان يخوض غمارها، ويصدر عنها في كثير من الأوقات، ولم يكن غريباً إذاً أن يتجه الشعراء ـ كما اتجه كثيرون سواهم ـ اتجاهاً سلفياً فيما ينشدون من الشعر، وقوّى هذا الاتجاه وساعد عليه، اضافة إلى ما تقدم، أمران:

أولا: اكتمال النماذج الفنية الجاهلية ورقيُّها بل وكثرتها أيضاً، في حين كان الشعر الاسلامي الذي انحدر من صدر الاسلام يافعاً لم يكتمل بعد. وهكذا صادفت النماذج الجاهلية هوى في نفوس الشعراء، فراحوا يقلدونها ويبنون قصائدهم على غرارها.

ثانياً: عقدة تقديس القديم والقدماء، وهي عقدة لا ينفرد بها العرب وحدهم، بل نراها لدى شعوب كثيرة، ولا أدل على ذلك

---

(١) كانت سوق المربد أول الأمر ضاحية أقامها العرب على طرف البادية لقضاء حوائجهم قبل دخول الحضر أو الخروج منه، ثم صارت سوقاً سياسية اجتماعية منذ «وقعة الجمل»، ثم صارت سوقاً أدبية في العصر الأموي.

(٢) أحمد أمين، وزكي نجيب محمود: قصة الأدب في العالم، الجزء الأول، ص ٣٧٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٣.

من أن الانسانية قد عرفت عبادة الاسلاف في بعض أطورها على نحو ما نعرف من أمر هذه العبادة في الصين ومصر والمدن اليونانية قديماً[١] ، ويخيّل إليّ أن سرَّ تقديس القديم والمحافظة الشديدة عليه هو الاطمئان الذي يبعثه في النفوس، فهو شيء مستقر واضح اتفق عليه الناس، أما الجديد فهو شيء غامض مجهول يخشاه الناس ويختلفون فيه. ولذا كانت روح المحافظة في المجتمعات الرعوية والزراعية المستقرة الراكدة أشد من روح المحافظة في المجتمعات الصناعية التي تمور بالحركة وتتغير وتتجدد باستمرار.

وكان لهذه العقدة في الحياة الأموية مظاهر شتى، أحدها المظهر الأدبي، يقول صاحبا «قصة الأدب في العالم»: «ثم كانت العقدة الكبرى، وهي تقديس الخلف لآثار السلف في الأدب، فقد سادت فكرة أن القوالب الأولى التي صبَّ فيها الأدب في العصر الجاهلي هي وحدها التي تحتذى، فيصح أن تهذَّب، ويصح أن ترقى، ويصح أن تجمّل بفعل الحضارة، ولكن لا يصح أن تخترع قوالب جديدة وأنماط جديدة»[٢] .

وغاية ما نودُّ أن ننتهي إليه أن ظروفاً وأسباباً موضوعية شتى وجّهت الشعر العربي في أطراف الجزيرة والعراق وما وراء النهر في هذه الفترة من حياته توجيهاً سلفياً، بل أسرفت في توجيهه واقتياده في هذه السبيل، فكانت نتيجة لذلك هذه المرجة الاحيائية العالية التي اجتاحت المجتمع الأدبي في هذه المناطق

---

(١) انظر: نشأة الدين: المذهب الحيوي ص ٢٣ـ ٤٠.

(٢) قصة الأدب في العالم: الجزء الأول ص ٤٠٥.

جميعاً، وطبعته بطابعها الاحيائي البارز، ونقشت على جدرانه ومراياه صورتها الخالدة.

بيد أنه ينبغي ألا نفهم مما تقدم أن الشعراء الأمويين في هذه الأمصار قد تأثروا تأثراً واحداً - أو كالواحد - بهذا الاتجاه الاحيائي في الحياة والفن، فان من طبيعة الفنان أن يتمرَّد على اصفاده دائماً. وتكشف قراءة دواوين هؤلاء الشعراء عن فروق واضحة بينهم في بناء أشعارهم، ولذا فقد يصح أن نقسمهم فريقين: فريقاً يتقصّى آثار السابقين بعبودية واضحة، وهؤلاء هم الاحيائيون السلفيون أو المتزمتون، وفريقاً يقتفي آثار السابقين في غير قداسة ولا عبودية، وهؤلاء هم الاحيائيون المعتدلون.

وينبغي علينا مرة أخرى ألا نفهم مما تقدم أن الشعر العربي في هذه الأمصار لم يعرف سوى الاتجاه الاحيائي، فقد كانت في العراق خلافات سياسية ودينية إلى جانب الخلافات القبلية، وقد استطاع بعض الشعراء أن يتحرروا من عبودية السلطة فكانوا ألسنة هذه الحركات الساسية والدينية، وهؤلاء هم الذين طوَّعوا الشعر الاسلامي الذي أسّسه شعراء صدر الاسلام، وانتهوا به إلى هذا اللون من شعر الجهاد الديني أو السياسي الذي نجده عند أكثر شعراء الخوارج وعند بعض شعراء الشيعة.

وليس يغرب عن البال أننا قد عقدنا هذا الفصل للحديث عن «قصيدة المدح الاحيائية»، ولذا فأنا لن أتحدث عن الشعر الأموي كله، أو عن الشعر الاحيائي جميعاً، بل سأقصر الحديث على هذه القصيدة وحدها. واذا كنت قد فصَّلت القول في أسباب

الإحياء ومظاهره فلأن هذه الأسباب والمظاهر تعمّ الشعر الاحيائي كله، ومنه هذه القصيدة نفسها.

ولست أحسب أنني سأضيف جديداً إذا قلت: ان البيئات التي تنتشر فيها هذه القصيدة هي بيئات الشعر الاحيائي نفسها التي حدّدناها فيما أسلفنا. ويبقى بعدئذ أمران هامان جداً كلاهما يرتبط بالآخر ارتباطاً وثيقاً، هما:

كثرة قصائد المدح كثرة مفرطة، وارتباطها بالطبقة المتنفّذة من الحكام والأثرياء. وليس في هذين الأمرين - على أهميتهما الفائقة - ما يثير الاستغراب أو الدهشة، فتاريخ الفن يقرّهما، أو يقّر ثانيهما على الأقل، وتاريخ قصيدة المدح نفسها ينبىء بهما، وظروف الحياة الأموية ترشّح لهما وتساعد عليهما، بل هي تستدعيهما إذا توخيت الدقة.

لقد تغيرت الحياة الأموية عن الحياة في صدر الاسلام تغيراً شديداً، واتسعت ضروراتها، فكان من الطبيعي أن يتكسب الشعراء بشعرهم ماوجدوا إلى ذلك سبيلا. وأدرك الخلفاء الأمويون دور الشعر في حياة العرب، وحاجة الشعراء إلى المال، فراحوا يشترون منهم المديح، ويذيعونه في الناس لتأبيد سلطانهم، فكثرت قصائد المدح وانتشرت.

لقد بدأ الخلفاء الأمويون يكوّنون حزباً سياسياً قوامه الشعراء منذ بايع «معاوية بن أبي سفيان» ابنه «يزيد» بالخلافة[1] . ثم اتسعت التجارة بالشعر، يقول الدكتور يوسف

---

(١) الهجاء والهجاؤون ص ١٠.

خليف: [1]

«لم يكد يستقيم الأمر لمعاوية حتى أصبحت دمشق حاضرة الدولة الجديدة، وظهر «القصر» لأول مرة في تاريخ الدولة الاسلامية، ومع ظهور القصر الأموي ظهر الشعراء الذين التفوا حوله يمدحون خلفاءه وأمراءه طلباً لعطاياهم وجوائزهم. ومن كل أرجاء الدولة حلّقت أسراب الطير حول الحب المتناثر في رحباته، وتهافتت أسراب الفراش على الأضواء البراقة التي كانت تلمع أمامها في جنباته.

وساعد على ذلك أمران: الأول أن الخلفاء كانوا عرباً يحسنون فهم الشعر... والأمر الآخر أن الدولة ـ على الرغم من استقامة الأمر لها ـ ظلت تعاني من الفتن والثورات الداخلية التي أشعلتها الأحزاب المعارضة لها في أرجاء متفرقة منها: الشيعة والخوارج والزبيريون، فرأت أنها في حاجة إلى دعاية ضخمة تحيط بها حكمها، وتؤيد بها سياستها، وتشهرها في وجوه خصومها السياسيين الذين كانت لهم أيضاً وسائلهم الاعلامية التي تروّج لنظرياتهم السياسية المختلفة. ولم يكن أمامهم من وسيلة للدعاية مثل الشعر الذي كان منذ العصر الجاهلي وسيلة الاعلام الاساسية عند العرب». ثم يتحدث عن تحول المدح إلى احتراف فيقول:

«وساعد على ذلك أن «قصر دمشق» لم يكن هو القصر الوحيد في هذه الدولة المترامية الأطراف، وانما وجد القصر

---

(١) تاريخ الشعر العربي في العصر الاسلامي ص ١٦١ وما بعدها.

الأموي في كل اقليم من أقاليمها ممثلا في قصور الأمراء والولاة الذين يحكمون هذه الاقاليم، والذين كانوا أيضاً عرباً يتذوقون الشعر، ويطربون له، ويغدقون على أصحابه الأموال بغير حساب»[1] . «ومن هنا ارتفع صوت المال في القصيدة الأموية واحتل جوانب غير قليلة منها، فقد كان أساسياً في حياة الناس، فطبيعي أن يكون أساسياً في فنهم وشعرهم»[2] . على حد تعبير الدكتور شوقي ضيف.

ولم يكن العصر الأموي هو الذي انحرف باتجاه هذه القصيدة فقادها إلى مالم تكن مرشّحة له، وانتهى بها إلى هذا المصير السيىء، بل هي التي كانت مؤهلة لذلك، ولم يزد هذا العصر على أن ردّها إلى سبيلها الأولى التي انحرفت عنها في عصر صدر الاسلام، ثم هيأ لها كل ما كانت تنتظره، فاندفعت إلى سجنها الجميل الذي كانت تحلم به. لقد بدأت هذه القصيدة منذ أواخر العصر الجاهلي تتخفف من التزاماتها الجماعية، وتتنكر لانتمائها، وتحث السير إلى أعتاب طبقة الأغنياء لتعلن ولاءها الجديد، وتنقطع اليهم، وتبيع نفسها لهم كجارية حسناء في سوق النخاسة، ولكن ظهور الاسلام أخّر وصولها إلى هذه السوق - على نحو ما بينت في غير هذا الموطن - ورد لها اعتبارها، وصحّح اتجاه سيرها. فلما انطوت صفحة صدر الاسلام، وغلب على الحياة طابع الجاهلية القديم فارقت سبيلها الرشيدة التي

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٣.

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي ص ١٣٤.

اختطها الاسلام لها، واستأنفت السير في طريقها الجاهلية الأولى، فراحت تخطب ودَّ الطبقة الحاكمة، وتجنّد نفسها لخدمتها، فاستحسنتها هذه الطبقة وضمتّها إلى قنيتها من الجواري وأسلحة الزينة.

وليس ينكر تاريخ الفن هذا المصير الذي انتهت اليه هذه القصيدة، فقد كان الفن ـ بصورة عامة ـ مرتبطاً بالطبقة المتنفذة من الحكام والأثرياء على امتداد التاريخ. يقول «هنري لوفافر»: «ولسبب واقع واحد هو أن الطبقات السائدة كان بوسعها هي وحدها أن تدرك نوعاً من الغنى، نتج عن هذا أن الفن في مجموعه، قد خدم الطبقات السائدة المسيطرة وعبر عنها. وفي التاريخ لم ينفصل «غنى» الحساسية والتفكير والنشاطية عن «الغنى المادي»، فلقد كان الفن ـ اذاً ـ بصورة عامة فناً طبقياً مرتبطاً بمصير الطبقات الحاكمة وقوتها وبذخها وترفها وعظمتها ثم انهيارها.

وهذا يصح تماماً، رغم أن أفراد هذه الطبقات المسيطرة لم يقدموا هم أنفسهم الا عدداً ضئيلا من الفنانين، ولم يقدموا إلا قسطاً ضئيلا من الالهام، وقليلا جداً من محتوى الفن، ورغم أن الفن كثيراً ما عبر عن الميول التي لم تكن هي ميول الطبقة الحاكمة»[1].

ويقول «سيدني فنكلشتين»: «فالطبقة الحاكمة ترى منتجات الفن والعلم كما لو كانت تخصها هي وحدها، وتستخدمها لتدعيم

---

(١) في علم الجمال ص / ٥٠/.

حكمها»[1] . ولست أحب أن أمضي في الاستظهار على ارتباط الفن ـ والعلم أيضاً ـ بالطبقة الحاكمة عبر التاريخ، فقد غدا هذا الأمر شائعاً. الا تسخّر هذه الطبقة كل المجتمع لصالحها؟ فما الذي يمنعها إذاً من أن تسخّر العلم والفن لصالحها أيضاً؟

فاذا فرغنا من تقرير ما نحن فيه من أمر «قصيدة المدح الاحيائية»، ورحنا نجلو صورتها في دواوين الشعراء، كان علينا أن نفرِّق القول فيها، فنتحدث عنها لدى «الاحيائيين السلفيين» أولا، ثم نعطف بالحديث عنها لدى «الاحيائيين المعتدلين».

---

(١) الواقعية في الفن ص ٣٣، وانظر أيضاً: الفن والمجتمع ص ١١٧ وما بعدها.

أولاً :

إحيائيون سلفيون

* الأخطل .
* النابغة الشيباني .
* الراعي النميري .
* ذو الرمَّة .
* العجَّاج .
* رؤبة بن العجاج .



إذا كانت الظاهرة الفنية ظاهرة جماعية تاريخية، كونتها الجماعة خلال زمن ما، ولم يكوِّنها فرد واحد على نحو مابينا سابقاً، فان ذلك لايعني أن أفراد هذه الجماعة قد نهضوا بأعباء متساوية في تكوين هذه الظاهرة، بل يعني أن كلا منهم قد شارك في تكوينها وبنائها مشاركة تختلف عن مشاركة الآخرين باختلاف ظروفه وطاقته الشعرية. ونستطيع أن نقول بناء على ذلك: ان الشعراء الاحيائيين قد قاموا بأدوار احيائية متفاوتة في بناء «قصيدة المدح الاحيائية». ولكننا سنحاول ـ على الرغم من هذا التفاوت الذي يميز كلاً منهم من رفاقه أنفسهم ـ أن نميزهم في طائفتين هما:

الاحيائيون السلفيون وهم: الأخطل، والنابغة الشيباني، والراعي، وذوالرمة من المقصِّدين، والعجاج وابنه رؤبة من الرجّاز.

والاحيائيون المعتدلون وهم: جرير، والفرزدق، وكثير عزّة، والقطامي، وأعشى همدان. على أننا ينبغي ألا ننسى أن ثمة فروقاً بين شعراء الطائفة الواحدة، أي ان ثمة فروقاً بين قصائد المدح في الدائرة الاحيائية الواحدة.

وقد يبدو في هذه القسمة ضرب من المخالفة للشائع بين النقاد، فقد درج كثير من الباحثين على أن يقرنوا بين شعراء النقائض الكبار وأضرابهم من شعراء الجاهلية، فالأخطل يشبّه بالنابغة الذبياني، والفرزدق يشبّه بزهير، ويشبّه جرير

بالأعشى[1]. وهم يجعلون الجاهليين من هؤلاء في طبقة واحدة، ويجعلون الأمويين في طبقة واحدة أيضاً، فاذا نحن اليوم نفارق قليلا هذه النظرة المستقرة الشائعة.

وقد استقر لدى النقاد أن الأخطل يقلد القدماء تقليد العبودية[2]، وأن ذا الرمة كثير الأخذ من القدماء[3]، وأن الرجاز والراعي وذا الرمة هم الذين بعثوا شعر الصحراء القديم ونهضوا به نهضته الرائعة المعروفة[4]، فإذا نحن اليوم نضم إلى هذه الطائفة السلفية شاعراً جديداً هو «النابغة الشيباني»، ونزعم أن دوره الاحيائي يفوق دور الاحيائيين المعتدلين، بل هو - إذا اردت الدقة - يفوق دور الاحيائيين السلفيين جميعاً، ويتقدمهم حتى يكون طليعة لهم.

فهل سيكون بوسعنا أن نؤكد هذه القسمة ونحتج لها؟ انني أرجو أن أحقق ذلك وأنا أتحدث عن قصيدة المدح في الصحف القادمة.

ويمكن أن نقول ابتداء: إن قصيدة المدح لدى السلفيين تتميز، بصورة عامة، بالمحافظة الشديدة في كل شيء، في

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/١٤٤، ١/١٦٨، ١/٤٦٥ تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦.

(٢) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ١/٢٠٧. ترجمة عبد الحليم النجار. دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩.

(٣) الشعر والشعراء: ١/٥٣١.

(٤) يوسف خليف: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص٦ ومابعدها، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٠.

صورتها العامة، وفي تقاليدها الكبرى، وفي صورة كل تقليد من هذه التقاليد وموضوعاته، وفي صورها الشعرية، وفي أساليب الصناعة الفنية، وفي المعاني واللغة أيضاً. ولعل المقدمة والرحلة أشد محافظة من المدح. على أن هذه السلفية، أو هذه العبودية ـ على الأصح ـ، لاتعني أن هؤلاء الشعراء لم يضيفوا شيئاً إلى قصيدة المدح، ولم يحاولوا أن يطوروها، فقد مضوا جميعاً يبعثون المادة التراثية أو يحيونها، وراحوا يولدون فيها أو يسرفون في التوليد، ولم ينسوا أن يضيفوا اليها شيئاً من حياتهم وعصرهم أو اشياء، ولكنهم ظلوا يترسمون دروب الاسلاف فيما يضيفونه أو يبعثونه، وظلوا يدورون في عوالمهم اللغوية والشعورية فلايكادون ينفكّون عنها. إِنهم لايحيون موضوعاً شعرياً بعينه بل يحيون نمطاً فنياً معقداً هو «قصيدة المدح». وقد يكون أدنى إلى الانصاف في القول والحكم أن نقترب من هؤلاء الشعراء حتى نكون بينهم، فليس يصح أن نوغل في التدقيق والتحقيق ونحن بعيدون عن قافلة الشعر نفسها. إِن تقليب النظر في دواوين هؤلاء الشعراء كفيل بتأكيد سلفيتهم في بناء مدائحهم، بل قصائدهم جميعاً. فهم يبنون هذه المدائح على النهج الجاهلي المعروف، فيفتتحونها بصورة من صور المقدمات أو أكثر ـ على نحو مالاحظنا من ازدواجية المقدمة لدى «الحطيئة» ـ، ثم يخرجون إلى الرحلة وحديث الصحراء وقصص حيوانها، وينتهون إلى المدح. وهم يلتزمون ترتيب هذه التقاليد فلا يقدمون فيها ولايؤخِّرون. وقد يضمّنون مدائحهم بعض الأغراض

والموضوعات الشعرية المتفرقة كالحكمة والفخر وضروب الفتوة المختلفة وسواها على نحو ماكان يفعل أسلافهم من شعراء الجاهلية.

وأشهر المقدمات التي افتتحوا بها مدائحهم وأطالوا فيها هي أشهر المقدمات الجاهلية، أعني «المقدمة الطللية»، ثم تليها «مقدمة الظعن»، وتليهما جميعاً «المقدمة الغزلية». وينفرد «رؤبة» وحده تقريباً باحياء «مقدمة الشيب والشباب» التي رأيناها تتردد كثيراً في مدائح «الأعشى». وينبغي أن ننص مرة أخرة على «ازدواجية» المقدمة لدى هؤلاء الشعراء ـ ولاسيما لدى النابغة الشيباني وذي الرمة ثم الأخطل ـ، فهم يتبعون حديث الاطلال بالغزل، أو الغزل بحديث الاطلال على نحو مانجد في افتتاحيات مدائح «النابغة الشيباني» خاصة[1]، وقد يجمعون بين طائفة من المقدمات على نحو مانرى في مدائح ذي الرمة، فهو يجمع في المقدمة الواحدة بين الاطلال والغزل والظعن أحياناً، أو بين مقدمتين في أكثر الاحيان، حتى ليصح أن نطلق اسماً واحداً على هذا المزيج من المقدمات هو «حديث الحب»[2]، ونجعل المدحة لديه موزعة على النحو التالي: حديث الحب، حديث الصحراء، المدح.

---

(١) ديوان النابغة الشيباني (ق ص: ٨٩، ق ص: ١٠٨) مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، ١٣٥١ ـ ١٩٣٢م.

(٢) ديوان ذي الرمة (ق: ٢٠، ٢١، ٢٥، ٣٢، ٣٥، ٤٣، ٤٨، ٨٧) نشر بعناية كارليل مكارتني. كامبردج ١٣٧٧هـ ـ ١٩١٩م.

وقد أدت ظاهرة «ازدواجية المقدمة» إلى ظاهرة أخرى هي طول المقدمات لدى هؤلاء الشعراء طولا مسرفاً حتى زادت على أربعين بيتاً في بعض مدائح «النابغة الشيباني»(١) و «العجاج»(٢).
ومما لاريب فيه أن احتفال هؤلاء الشعراء بمقدمة الاطلال هو ضرب من الاسترقاق للقديم، فقد كانت «المقدمة الطللية» أبرز مقدمة في الشعر الجاهلي، ولذا جنحوا إلى الاكثار منها والاحتفال بها، ويكفي أن نذكر أن «ذا الرمة» لم يكد يفتتح مدائحه بغير الوقوف على الأطلال، وأن «الأخطل» قد استهل نصف مدائحه بالحديث عنها، وانها تنتشر انتشاراً واسعاً في صدور مدائح «النابغة الشيباني»، وأنها أكثر المقدمات دوراناً في مدائح «العجاج». فاذا رحنا، بعدئذ، ندقق النظر في صورة هذه المقدمة لدى هؤلاء الشعراء استقر في نفوسنا أنهم كانوا يبنونها بخبرة من انتهى اليه التراث الجاهلي فعكف عليه عكوفاً شديداً، يردد النظر فيه كرَّة بعد أخرى، فيتبين دقائقه، ويكتشف أسرار صناعته الفنية، ثم يمضي فيحاول تشييد مقدماته على ضوء هذا التراث. ونستطيع أن نضرب أمثلة جمة لما نقول، ففي مدائح «الأخطل» طائفة من المقدمات يبنيها بناء هادئاً متأنياً، فيوفر لها معظم مقوماتها ورسومها الموروثة، ثم يمضي في تشعيبها والتوليد فيها، وتفجير طاقتها الفنية على نحو مانجد في قوله:

حَيِّ المنازل بين السفحِ والرُّحَبِ
لم يبقَ غيرُ وشومِ النارِ والحطبِ

---

(١) الديوان (ق ص: ١٠٨).
(٢) ديوان العجاج التميمي (ق: ١٢).

وَعُقّـرٍ خـالـداتٍ حـولَ قُبّتِهـا
وطـامـسٍ حَبَشـيّ اللـونِ ذي طِبَـبِ
وغيـرُ نـؤيٍ قـديـمِ الأثـرِ ذي ثُلَـمٍ
ومستكيـنٍ أَميـمِ الـرأسِ مُنْتَلَـبِ
تَعتـادُهُ كـلُّ مِئـلاةٍ ومـا فقـدت
عـرفـاءَ من مُورهـا مجنونـةِ الأدب
ومُظلـمٍ تعلـنُ الشكـوى حـوامِلُـهُ
مستفـرغٍ لسجـالِ العيـنِ مُنْشَطِـبِ
دانٍ أَبَسّـتْ بـهِ ريـحٌ يمـانيـةٌ
حتـى تبجّـسَ مـن خَيـرانَ مُنْثَعِـبِ
تَجَفُّـلَ الخيـلِ مـن ذي شـارةٍ تَئِـقٍ
مُشهّـرِ الـوجهِ والأقـرابِ ذي جَبَـبِ
يغُلُّهـا بـالبلـى إلحـاحُ كـرِّهمـا
بعد الأنيسِ ومرُّ الدهرِ ذي الحِقَبِ
فَهْـيَ كسحـقِ اليمـانـي بعـدَ جِـدّتِـهِ
أَو دارسِ الوحيِ من مرفوضةِ الكتبِ
وقـد عهـدتُ بهـا بيضـاً منعمّـةً
. . . . (١)

(١) شعر الأخطل (ق: ٢٤). تحقيق: د. فخر الدين قباوة. دار الأصمعي بحلب الطبعة الأولى ١٣٩١هـ - ١٩٧١م. العقر: ج عاقر وأراد بها الأثافي. الطامس: الرماد. ذي طبب: ذي طرائق. المستكين: الوتد. أميم الرأس: مشجوج الرأس من الضرب. المئلاة: الريح الكثيرة التردد. العرفاء: المرتفعة الغبار. مجنونة الأدب: أي يختلف هبوبها. المظلم: السحاب. الشكوى: أراد صوت الرعد. =

ان[1] «الأخطل» شاعر بدوي يعيش على الموروث في حياته وفنه[2] معاً، وهذه هي أطلال الموروث الشعري الذي انحدر اليه من الجاهلية فثقفه على خير وجه. ان «الأخطل» لايصف اطلالا وقف عليها، ولكنه - في الحقيقة - يبني أطلالا جمع اشتاتها من مواطن متفرقة في ديوان الشعر الجاهلي، أرأيت كيف يجمع البستاني الورود والأزهار، وردة من هنا وزهرة من هناك، ثم يضم بعضها إلى بعض ليصنع منها جميعاً طاقة متناسقة جميلة؟ هكذا فعل «الأخطل»، لقد جمع كثيراً من رسوم الاطلال المبعثرة في قصائد الاسلاف - تحية الديار، تحديد موطنها، ذكر بقاياها ووصف هذه البقايا، عوامل التغيير من ريح ومطر، صورة الديار، الانطلاق إلى ماضيها وصواحبها - ثم راح ينسقها ويرعاها، ويبني بها أطلالا جديدة، وينقش اسمه عليها. وخرج بعدئذ إلى الغزل وأطال فيه كأنه يريد أن يضارع به الاطلال نفسها. وليس يخفى ما في أطلال «الأخطل» من آثار القدماء، فهو يصطنع أسلوبهم في تحيتها وتحديد موطنها وتعداد بقاياها، والخروج منها إلى الغزل و. . . ويستعير كثيراً من صورهم، فالديار كالثوب البالي أو كالكتابة القديمة المهملة، والريح تبس السحاب كما يبسّ الحالب الضرع، وهي - أي الريح - كالوالهة في نواحها وترددها. . وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يتكىء فيها «الأخطل» على القدماء في بناء أطلاله، بل هو يفعل ذلك دائماً فيصطنع أساليبهم في السؤال عن صاحبتها: «لمن الديار بحائل فوعال. . .»[3] ، أو يسأل صاحبيه أن

= استفراغه: كثرة صبه. المنشطب: الذي فيه خطوط بيض وسود. ابساس الريح: جمعها للسحاب كما يبس الحالب الضرع. تجفل الخيل: تكشفها وذهابها.

(١) الشارة: الحسن والهيئة. التئق: المحضير الجواد. الجبب: بلوغ الوضح إلى الركبتين والعرقوبين. المرفوضة: المهملة.

(٢) المصدر السابق (ق: ١٢).

يحييا الديار. ويستنكر نداء الطلل الأعجم كما كانوا يفعلون تماماً:

ألا حيِّـــــا داراً لأُمِّ هشـــــام
وكيــفَ تُنــادي دِمنــةً بســلام[1]

أو يذكر كيف تبدلت هذه الديار بأهلها النعام وبقر الوحش على نحو مانعرف من صنيعهم:

دار تبـــدّلَـــتِ النعـــامَ بـــأَهلِهـــا
وصـــوارَ كـــلِّ مُلَمّـــعٍ ذَيّـــالِ[2]

وقد ينقل اليها قصة الثور الوحشي كما نعرفه في «الرحلة»، ويغير بدايتها فيستعير لها بداية قصة حمار الوحش ثم يمضي بالقصة في سبيلها المعهودة[3]. ولكنه ـ على الرغم من هذا الاسراف في التقليد ـ كان حريصاً على النهوض بالمادة التراثية التي يصطنعها ـ وخاصة حين تكون هذه المادة بدوية ـ، فهو يرعاها ويستخرج كثيراً من طاقاتها الفنية الكامنة، ثم يعيد تشكيلها وبناءها فتخرج في صورة فنية جديدة على نحو ماصنع بحديث «السحاب»، فقد استطاع أن يحيي هذا الموضوع البدوي العريق، ويجعله مقوماً بارزاً من مقومات الأطلال ـ وقد يأتي به أحياناً في المدح حين يتوجه إلى الممدوح بدعاء السقيا ـ[4]. وحقاً عرف شعرنا القديم وصف السحاب، فوقف كثير من الشعراء يصورونه

---

(١) المصدر السابق (ق: ٦٥).
(٢) المصدر السابق (ق: ١٢).
(٣) المصدر السابق (ق: ١٣).
(٤) المصدر السابق (ق: ١).

ويتابعون رحلته، ويسمون البقاع التي يصيبها، ويصفون الريح التي تسوقه، والسيل الذي يتمخض عنه و. . . . على نحو ماينتشر هذا الوصف في ديوان الشعر القديم لدى «امرىء القيس»، و«أوس»، و«لبيد» و «الأعشى» وسواهم، ولكن أحداً من هؤلاء القدماء لم يتسع في حديث الاطلال اتساع «الأخطل». ولا أحسبني مخطئاً إذا ظننت أن «الأخطل» يحيي حديث المطر في أطلال «النابغة الذبياني» و «لبيد» ويمتد به ويطوره. وهو قد يغفل بعض الرسوم الفنية الموروثة حقاً فلا يقعد لهذا السحاب، ولايأرق في تتبعه، ولا يرتفق له كما كان يفعل القدماء، ولكنه ـ فيما عدا ذلك ـ يوشك أن يلم برسومه التقليدية جميعاً. وهو يكثر من تصوير «السحاب» في أطلال مدائحه. ويتسع في هذا التصوير حتى يجعله أبرز مقومات هذه الأطلال، بل قل حتى يذهب حديثه بحديثها كله إلا قليلا، على نحو مانرى في قوله:

عفا الجوُّ من سلمى فبادَتْ رسومُها
فذاتُ الصّفا: صحراؤها فقصيمُها

فأصبحَ مابينَ الكلابِ وحابس
قِفاراً يُغنّيها مع الليلِ بومُها

خَلَتْ غيرَ أُحدانٍ تلوحُ كأنّها
نجومٌ بَدَتْ وانجابَ عنها غيومُها

بِمُستأسِدٍ يجري الندى في رياضه
سقته أهاصيبُ الصبا فمُديمُها

إذا قلتُ قد خفّت تواليهِ أَقبلَتْ
بِهِ الريحُ من عينٍ سريعٍ جُمومُها
فما زَالَ يسقي بطنَ خَبتٍ وعَرعَرٍ
وأَرضَهما حتى اطمأَنَّ جَسيمُها
وَعَمَّهُمَا بالماءِ حتى تواضَعَتْ
رؤوس المِتان: سهلُها وحزُومُها
بمرتجزٍ داني الربابِ كأنه
على ذات ملحٍ مُقسِمٌ لايَريمها
إذا طعنَتْ فيه الجنوبُ تحامَلَتْ
بأَعجازِ جَرَّارٍ تَداعى خصومُها
سقى الله منهُ دار سلمى بِريَّةٍ
على أَنَّ سلمى ليس يُشفَى سقيمها[1]

فهو لم يكد يذكر عفاء الديار ووحشتها، ويحدد مواطنها، وماستبدلته بأهلها من بقر الوحش حتى انصرف عما هو فيه إلى حديث السحاب، وراح يصوره تصويراً دقيقاً، فيطيل في الصورة ويتسع، ويشيع في أعطافها نسمة الحياة، فنحن لانكاد نرى هذا

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣٣): الجو وذات الصفا وحابس: مواضع. الكلاب: جبل. القصيم: ماأنبت الغضا من الرمل. الأحدان: البقر المتفرق. انجاب: انكشف. المستأسد: الملتف في الكلأ. الأهاضيب: حلبات القطر. خفت: أسرعت. تواليه: مآخيره. الجموم: كثرة الماء. اطمأن: غمره الماء فبدا منخفضاً. الجسيم: المرتفع. تواضعت: انخفضت. المرتجز: السحاب فيه رعد، يريد ساقته ريح الجنوب. تحاملت باعجازه: رفعت آخره. الخصوم: الجوانب.

السحاب مستقراً، فاذا أسرع ورحلت مآخيره اقبلت به الريح غزير المطر، واذا ساقته الجنوب ورفعت أواخره تدلت أطرافه وجوانبه، وهو بعدئذ لايبرح تلك الديار ـ كأنه مقسم لايريمها ـ ولايكف عن التهطال فيها. وهكذا ذهب حديث السحاب بحديث الاطلال إلا قليلا. ومما لاريب فيه أن الأخطل لايبلغ بهذا الحديث مابلغه شعراؤنا الكبار ممن عرفوا بوصف السحاب والمطر كامرىء القيس مثلا، ولكنه يفوق كثيراً من الشعراء الآخرين. ومهما يكن من أمر فان «الأخطل» يقوم ههنا باحياء موضوع بدوي عريق، وينمي هذه البذور الخصبة التي كنا نراها في أطلال «النابغة الذبياني» و«لبيد»، وهو، دون شك، ينظر بكلتا عينيه إلى حديث المطر في القصيدة العربية القديمة كلها ـ لافي الاطلال وحدها ـ، ويلم بكثير من الصور القديمة ويحييها، وبكثير من الصور البدوية أيضاً.

وينبغي أن نسجل «للأخطل» أمراً جديداً قبل أن نترك حديث الأطلال، هو الاتجاه بهذه الاطلال وجهة قبلية أو هجائية. فأنا لاأعرف أحداً قبل «الأخطل» اتجه بالاطلال هذه الوجهة، فقد وقف في احدى مدائحه في بني أمية على أطلال الاعداء من «قيس عيلان»، وراح يسميها داراً داراً، ويعلن أن أهلها قد ذهبوا فكأنهم من الأمم البائدة، ثم يجعل ذهابهم أمراً مقدوراً من الله الذي لم يرض عنهم ولاعن «آل الزبير» ـ خصوم الأمويين ـ الذين طالما سرقوا، يقول:

أقفرتِ البُلْخُ من عَيلانَ فالرُّحَبُ
فالمحلبيّات فالخابورُ فالشّعَبُ

فـأَصبحــوا لايُــرى إلا منــازلُهــم
كــأنهــم مــن بقــايــا أمّــةٍ ذَهبــوا
فـالله لـم يـرضَ عـن آلِ الـزبيـرِ ولا
عن قيسِ عيلانَ طالما خربوا[1]

لقد قرن «الأخطل» خصومه إلى خصوم ممدوحيه، وهذه ـ فيما أعرف ـ أول مقدمة طللية هجائية، ولعل «ابن قيس الرقيات» قلده فيما بعد، ولكنه غير وجهتها الرمزية فتحدث عن أطلال أهله من قريش على نحو ماسنرى.

ونخلص من ذلك كله إلى القول: لقد قام «الأخطل» بدور احيائي كبير، فبعث المقدمة الطللية وأكثر منها، ثم راح يعنى برسومها ومقوماتها الموروثة فيحييها ويوسع من طاقتها، ويمتد ببعض هذه المقومات امتدادا كبيراً، ويلم بكثير من صورها القديمة، ويصطنع بعض أساليب القدماء في بنائها، ولكنه أضاف اليها أمراً هاماً هو الاتجاه بها إلى الهجاء.

وتنتشر الأطلال في صدور مدائح «ذي الرمة» انتشار السراب في الصحراء وقت الهاجرة، فهو لايكاد يمدح إلا بعد الوقوف عليها، ولايكاد يقف عليها حتى يلتفت إلى رسومها الفنية الموروثة فيبعث جانباً أو جوانب منها. يقول الدكتور يوسف خليف:

---

(١) المصدر السابق (ق: ٧). خربوا: سرقوا

«ويعدّ «ذو الرمة» ـ بدون منازع ـ أهم شاعر أموي عني بمقدمات الأطلال في شعره، وحرص على توفير كل مقوماتها القديمة لها، بل يعد ـ في الحقيقة ـ أهم شاعر في تاريخ الشعر العربي كله نهض بهذه المقدمات، وأرسى لها هذه المقومات والتقاليد، وارتفع بها إلى قمة لم يصل اليها شاعر من قبله أو من بعده»[1] . ولاتختلف أطلال مدائحه عن أطلال شعره عامة، فهو يعنى بها دائماً، ولكن هذه العناية تختلف من قصيدة إلى أخرى، ونستطيع أن نقول: ان منظر الأطلال في مدائح «ذي الرمة» ـ بل في شعره عامة على نحو مالاحظ الدكتور يوسف خليف ـ «هو نفس منظرها في الشعر القديم»[2] ، فقد راح هذا الشاعر ـ ككل الشعراء السلفيين ـ يحيي الرسوم الفنية القديمة ويولد فيها ويمدُّ في طاقتها، ويستعير بعض الصور الشعرية ايضاً، ويضم اليها كثيراً من الصور الجديدة التي يبدعها، ويتكىء على أداته الفنية التي برع في استخدامها ـ أعني التشبيه ـ، فاذا أطلاله صورة من أطلال القدماء وقد امتلأت بالتفاصيل والملامح الدقيقة، على نحو مانرى في قوله:

أَلا حَيِيّـا بـالـزُّرقِ دارَ مُقَـام
لمـيّ وإِنْ هـاجَـتْ رجيـعَ سقـامـي

علـى ظهـرِ جَـرعـاءِ الكثيـبِ كـأنهـا
سنيّـةُ رَقـمٍ فـي سَـراةِ قِـرام

---

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ١٤٦ .
(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

إلى جنبِ مأوى جاملٍ لم تدعْ به
مـنَ العِنـنِ الأرواحُ غيـرَ حُطـامِ

كـأنّ بقـايـا حـائـلٍ فـي مُـراحِـه
لقـاطَـاتُ وَدْعٍ أو قُيـوضُ يمـام

تَـرائـكُ أيـأَسـنَ العـوائـدَ بعـدمـا
أهفـنَ وطـارَ الفـرخُ بعـدَ رُزام

خـلاءً تحـنُّ الـريـحُ اَو كـلُّ بكـرةٍ
بها من خصاصِ الرمثِ كلَّ ظلام

ولـلـوحـشِ والجنّـانِ كـل عشيّـةٍ
بهـا خِلفـةٌ مـن عـازفٍ وبُغـام

كحلـتُ بهـا إنسـانَ عينـي فـأسبلـت
بمعتسـفٍ بيـنَ الجفـونِ تُـؤَام

تُبكِّي على ميّ وقد شطّتِ النوى
وما كلُّ هذا الحب غيرُ غرام(١)

فهو يصطنع أساليب القدماء في مخاطبة الصاحبين وسؤالهما أن يحييا الديار، وفي تحديد موطن هذه الديار تحديداً دقيقاً، وفي تسمية صاحبتها، وتصوير آياتها الباقية، ومايتردد فيها من أصوات، ثم في هذا البكاء المتصل الغزير حزناً على فراق حبيبته.

---

(١) الديوان (ق: ٧٨). القرام: الثوب. سراته: ظهره. الرقم: النقوش. العنن: حظائر الابل. حائل: البعر حال عليه الحول. القيوض: القشور. ترائك: مهملة. العوائد: صواحب البيض اللواتي تعوده. اهفن: أصابتهن ريح الصيف الحارة. الرزام: الذي لايطير. الرمث: شجر. الجنان: الجن. معتسف: يجري بلا انقطاع.

وهو يستعير صورة الديار من الاسلاف، ويبتدع بعض الصور الأخرى فاذا البعر كقطع الودع الأبيض، أو كقشور بيض اليمام. ولا يكتفي «ذو الرمة» باحياء هذه المقومات الفنية، وضمٍّ بعضها إلى بعض، بل يدقق فيها ويمتد بها ويجنح إلى تقصي الصورة التي يرسمها على نحو ماصنع بصورة بيض اليمام. لقد رأى «امرأ القيس» يصف البعر في عرصات الديار فراح يصفه هو الآخر، ولكنه لم يوجز في الصورة ايجاز امرىء القيس، بل راح يوسعها ويتقصاها. لقد اسرف «ذو الرمة» في احياء الرسوم الفنية القديمة حتى لم يكد يغفل شيئاً منها فيما أحسب، وقد حاول أن يطورها جميعاً، ولكنه لم يعن بواحد منها عنايته بتصوير المطر في الأطلال، وتصوير نفسه وبكائه فيها. لقد كان «ذو الرمة» بدوياً فلا غرابة في أن يحسن وصف المطر، وقد عرف ذلك القدماء وسجلوه له:

«قال يونس النحوي: قدم علينا ذو الرمة من سفر، وكان أحسن الناس وصفاً للمطر...»[1]. وكان عاشقاً محروماً فلا غرابة في أن يحسن تصوير حنينه وبكائه، وقد لاحظ النقاد ذلك وسجلوه أيضاً، قال الدكتور يوسف خليف:

«ويوشك ذو الرمة أن يكون أكثر القدماء بكاء، وأغزرهم دموعاً وعبرات، فلاتكاد تخلو قصيدة من شعره من هذه الدموع والعبرات».[2] ونحن نضرب مثلا أو مثلين لما نقول:

---

(١) الشعر والشعراء: ١/١١١.

(٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء. ص١٢٢.

يـادارَ ميّـةَ بـالخلصـاءِ فـالجـردِ
سُقياً وإنْ هجتِ أَدنى الشوقِ للكمدِ
مـن كـلِّ ذي لجبٍ بـاتَـتْ بـوارقُـهُ
تجلـو اَغـرَّ المعـالـي حـالـكَ النّضـدِ
مجلجلَ الرعدِ عَرَّاصاً إذا ارتجست
نـوءُ الثـريـا بـهِ أَو نَثـرةُ الأسـدِ
أَسقـى الإلـهُ بـه حُـزوى فجـادَ بـهِ
ماقابلَ الزُّرقَ من سهلٍ ومن جَلَدِ[1]

★ ★ ★

كـأنَّ فـؤادي هـاضَ عـرفـانُ رَبْعِها
بـه وعـيَ سـاقٍ أَسلمتهـا الجبـائـرُ
عشيّـةَ مسعـودٌ يقـولُ وقـد جـرى
على لحيتي من عبرةِ العينِ قاطرُ
أَفـي الـدارِ تَبكـي أَن تفـرَّقَ أَهلُهـا
وأَنـتَ امـرؤٌ قـد حَلَّمَتْـكَ العشـائـرُ
فـلا صبـرَ أن تَستعبـرَ العيـن إننـي
على ذاكَ إلا جولةَ الدمعِ صابرُ[2]

على أننا ينبغي ألا ننسى أن أطلال «ذي الرمة» هي أطلال

---

(١) الديوان (ق: ٢٠). النضد: ماتراكب بعضه فوق بعض. عراص: كثير البرق. الارتجاس: صوت الرعد.

(٢) المصدر السابق (ق: ٣٢). هاض: كسر بعد الجبر. الوعي: الجبر. جبائر: ج جبارة، وهي مايشد به الكسر. أسلمتها: سقطت عنها.

شاعر عاشق، ولذا كانت ـ ككل أطلال الشعراء العشاق ـ مسرحاً ترتسم عليه صورة الحبيبة وذكرياتها ورحيلها وطيفها، ولعل هذا هو سرُّ بكاء الشاعر في الأطلال كل هذا البكاء الجمِّ المتصل، ولعله أيضاً هو السبب الذي كان يدفع «ذا الرمة» دفعاً إلى أن ينتقل دائماً من الأطلال إلى صاحبتها وحدها ـ أي إلى الغزل ـ أو إلى صاحبتها في طائفة من قومها ـ أي إلى الظعائن ـ. وشيء من ذلك كان يصنعه الشعراء حقاً، ولكن «ذا الرمة» أوغل في هذا الأمر ايغالا شديداً، حتى جعله معلماً بارزاً من معالم القصيدة الاساسية، فليس في مدائحه كلها مقدمة طللية واحدة ـ على كثرة المقدمات الطللية ـ لم تنته إلى غزل واسع، أو إلى حديث الظعن أو حديث الطيف، أو إلى هذه الأحاديث جميعاً، أو إلى اثنين منها. ومن هنا طالت مقدمات مدائح «ذي الرمة»، ولعل الدكتور يوسف خليف كان يشير إلى ذلك حين أقام بين الشاعر والعذريين الأسباب وعقد الآصرة، ثم قال: «ولعل شيئاً من ذلك هو الذي دفعه ـ أي دفع الشاعر ـ الى أن يمد من طاقة المقدمة الطللية لتتسع لكل تلك المشاعر والانفعالات التي كانت تجيش بها نفسه ازاء الحب والصحراء[1] ». ولهذا كله كنت ـ وما أزال ـ أرى أن أضم حديث الاطلال إلى مايليه من حديث الغزل والظعائن والطيف، وأن أطلق على هذه الأحاديث المتواشجة اسماً واحداً هو: «مقدمة الحب» أو «حديث الحب» لدى «ذي الرمة». واذا فعلنا ذلك استطعنا أن نتبين بيسر تقاليد قصيدة المدح في ديوانه :

---

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: ص/٩/ .

حديث الحب. حديث الصحراء. المدح. واستطعنا بعدئذ أن ننظر في معالم «مقدمة الحب» فنميز فيها الوقوف على الأطلال والغزل والظعن والطيف والقعود للبرق وسوى ذلك. . . .

والأمور التي نحب أن ننتهي اليها من هذا الحديث هي:
أولا: أن هذه الأحاديث المتفرقة عن الاطلال والحبيبة والطيف والظعن ليست إلا حديثاً واحداً عن أمر واحد هو «الحب»، وهي بذلك تختلف لدى «ذي الرمة» عنها لدى كثير من الشعراء الآخرين الذين لايرون فيها سوى تقاليد فنية تحسن مراعاتها والعناية بها.

ثانياً: ان «ذا الرمة» يحيي ـ وهو يتحدث عن حبه ـ كثيراً، أو كثيراً جداً، من الرسوم الفنية المستقرة منذ الجاهلية، ويولّد فيها ويمد من طاقتها، ويستعير كثيراً من الصور الشعرية القديمة ويبدع صوراً شعرية أخرى، ويبني مقدماته ـ بما اجتمع له ـ بناء فنياً راقياً.

ثالثاً: ان غزل «ذي الرمة» قد ينقلب إلى تصوير لمواجع الغربة أحياناً، فيمتلىء بالحنين إلى الجزيرة العربية، على نحو مانجد في مدحته التي قالها، وهو بأصبهان، في مدح «بلال بن أبي بردة»:

لميّــــةَ أطـــلالٌ بِحُـــزوى دواثـــرُ
عَفَتْها السوافي بعدَنا والمواطر[1]

---

(١) الديوان (ق: ٣٢).

فهو يتغزل فيها بحبيبته الخالدة «مية»، ويناجيها عن بعد، ويعلن أنه لايستطيع أن يكفَّ بصره عن النظر إلى منازلها، ويشكو مواجع الفرقة فقد طال ما رجّى «مياً»، وشاقه هواها ظاهراً ودفيناً، فكان كالبعير المقيد بحبل قصير والحنين يعصف به إلى غربة بعيدة. ثم يتحدث عن ليله الساهر وماشاقه من برق بعيد فأرق له، وحال بينهما جبال وثلوج، وبدا «سهيل» ـ النجم اليماني المشهور في جزيرة العرب ـ كفحل الابل يعارض ابلا لواقح. ثم ينظر وراءه ـ وقد ظهرت مدينة أصفهان وبيوتها ـ لعله يرى ظعائن «مي» البواكر، ويمضي في تصوير هذه «الظعائن» فيرسم صوراً دقيقة واسعة للصحراء آن انصرام الصيف فكأنه يتغزل بها... ولست أشك لحظة في أن هذا الغزل على طوله ـ بما فيه من حديث البرق والنجوم والظعائن ـ عامر بالحنين إلى الجزيرة العربية، ولسنا نختلف بعدئذ في أسباب هذا الحنين، أهي «مي» الحسناء، أم الحياة في مدارج الطفولة ومرابع الصبا، أم... إِنه شعر حنين وكفى.

ولم يقم شاعر في الأدب العربي كله ـ فيما أعتقد ـ بالدور الإحيائي الرائع الذي قام به «النابغة الشيباني» حين راح يقف على الأطلال، أو راح يصور ظعائن أحبابه الراحلين.

ولسنا نريد بذلك أن نبطل ماقدمناه من حديث الدكتور «يوسف خليف» عن أطلال «ذي الرمة»، ولكننا نريد أن نعدل فيه قليلا، أو نستثني منه ـ على الأصح ـ، فلم يكن «النابغة الشيباني» ـ وهذا أمر هام جداً ـ يكثر من الوقوف على الديار اكثار «ذي

الرمة»، ولم يكن حريصاً كل حرصه على التدقيق في وصف آياتها الباقية، فاذا أغفلنا هذين الفارقين ـ أو أغفلنا أولهما خاصة ـ بدت قامة «النابغة الشيباني» باسقة كقامات النخيل، وتراءت قامة «ذي الرمة» قصيرة بجانبها فكأنها ظلها وقد قيدته شمس الضحى فانكمش وتقلص قليلا. أرأيت كيف يخلق الفنان الأصيل بريشته الساحرة من الخرائب ومواقع الدمار صوراً فنية خالدة فيها من الحسن أتمُّه؟ هكذا يخلق «النابغة الشيباني» من أطلاله الداثرة اطلالا فنية رائعة، حافلة بالضوء والجمال والحياة، وجديرة بالخلود حقاً. ولست أقول غير الحق إذا قلت: إن أطلال «النابغة الشيباني» تتميز من أطلال الأدب العربي كله بهذه الفتنة الساحرة التي تمتلىء بها، فتنة تفوق كثيراً ماكنا نراه من الفتنة في أطلال أوس وزهير ولبيد. بعبارة واحدة: لقد خلق «النابغة الشيباني» ـ ككل فنان أصيل ـ من الأطلال والخرائب الدارسة خرائب فنية عامرة بالجمال والفتنة، أرأيت ماأجمل الخرائب الفاتنة؟! إنها خرائب العشاق والفنانين وحدهم. ولنبدأ الحديث من أوله:

يحيي «النابغة الشيباني» طائفة واسعة من الرسوم الفنية الموروثة حين يقف على الأطلال، ويمتد بهذه الرسوم، ويسرف في تشعيبها والتوليد فيها، ويوغل ايغالا شديداً في تفجير طاقاتها الفنية والنهوض بها حتى تتحول بعض الرسوم البارزة في الأطلال إلى قطع شعرية طويلة، أو إلى موضوعات شبه مستقلة لها مقوماتها الفنية الواضحة. وقد قاد ذلك إلى ظاهرة فنية بارزة هي طول مقدمات الشاعر، ثم ازدادت هذه المقدمات طولا، أو ـ

على الأصح - ازدادت اسرافاً في الطول حين راح الشاعر يزاوج في صدور مدائحه فيلحق مقدمة بأخرى، ونضرب مثلا لما قدمنا بمقدمة قصيدته «اللامية» التي قالها في مدحٍ «مسلمة بن عبد الملك» فقد بلغ بها قرابة خمسة وأربعين بيتاً، وقف جلها على حديث الأطلال، وخص صاحبتها بالباقي فتغزل بها ونعتها نعتاً واسعاً جميلا في اثني عشر بيتاً. ونحن لانستطيع أن ننشد هذه المقدمة كلها هاهنا، ولذا سنقتصر على حديث الأطلال منها، وهو حديث طويل حقاً، بيد أنه لابد من انشاد جانب واسع منه إذا أردنا أن نعرف معرفة دقيقة الدور الاحيائي الكبير الذي نهض به «نابغة بني شيبان»:

بَانَتْ سليمى وأَقوى بعدها تُبَلُ
فالفأوُ مِنْ رُحبِهِ البرِّيثُ فالرِّجَلُ

وقفت في دارها أُصلاً أسائلها
فلم تُجِبْ دارُها واستعجمَ الطللُ

لما تذكّرتُ منها وَهْيَ نازحةٌ
مواعداً قد طبتْها دونيَ العِللُ

ظلّتْ عساكرُ من حُزنٍ تراوحُني
وسكرةٌ بَطَنَتْ فالقلبُ مُخْتَبَلُ

بانتْ وناءت وأَبكى رسمُ دمنتِها
عيناً تَسيلُ كما ينفي القذى الوَشَلُ

وقد تَبَدَّتْ بها هوجاءُ معصفةٌ
حنّانةٌ فترابُ الدارِ مُنْتَخَلُ

كـلُّ الـريـاحِ تسـدّيهـا وتُلحِمُهـا
وكـلُّ غَيـثٍ رُكـامٌ غيمُـهُ زَجِـلُ
لـهُ بـروقٌ تهيـجُ الـربـعَ آونـةً
كمـا تَضـرَّمُ فـي حـافـاتِهـا الشعَـلُ

ويمضي في تصوير هذا السحاب تصويراً دقيقاً مفصلا في عشرة أبيات أخرى، ويقول فيه قولا بهيّاً، حتى إذا فرغ منه عاد يستكمل تصوير الديار ومافيها:

بهـا الظبـاءُ مطـافيـلٌ تـربّعهـا
والعيـنُ والعُـونُ فـي أَكنـافِهـا همَـلُ
وكلُّ أَخرجَ أبدى البيضَ جُوجؤهُ
كـأنـهُ بغُـدافييـنِ مُشْتَمِـلُ
كـأنَّ رِجليـهِ لمّـا حـلَّ بينهمـا
رِجـلا مصـارعِ قِـرنٍ حيـنَ يعتقِـلُ
لـه فـراسـنُ منهـا بـاطـنٌ كملـتْ
وَفَرسنٌ نصفُها في الخلقِ مُفتصِلُ
ظـل يُـراطـنُ عُجمـاً وهْـي تتبعُـهُ
نقـانقـاً زَعِـلاتٍ قـادَهـا زَعِـلُ
كـأنَّ أعنـاقَهـا مـن طـولِهـا عمُـدٌ
وكلُّهـا مـن نشـاطٍ يَعتـري جَـذِلُ
كـالحُبـش منهـا علـى أثبـاجِهـا بُـردٌ
قُـرعُ يَعِـنُّ بهـا هَيْـقٌ لهـا شَـوِلُ

فالوحشُ في ربعِها يرعينَ مؤتنِقاً
وقــد تكــونُ بــه إذ ربعُهــا أَهِــلُ

تلــوحُ فيــه رســومُ الــدارِ دارســةً
كما تلـوحُ علـى المصقولـةِ الخِلَـلُ

إلا الأثَــافــيْ ضَبَتْهــا النــارُ تَلفحُهــا
وهــامــدٌ بينهــا فــي لــونِـهِ طَحَـلُ

والنــؤيُ فيهــا ومشجــوجٌ يجــاورُهُ
وليــسَ أَنْ شُــجَّ بــالأفهــارِ يَــرتَمِــلُ

فقــد بكيــتُ علــى رســمٍ لــدمنتهــا
فالقلبُ من ذِكرها ماعشتُ مُختبلُ

كــأنّنــي نَصِــبٌ مُضنــى تمــاطلــهُ
حمّــى تَخَــوَّنُــهُ حُمّــى وتَنــدمِــلُ

لــو مــاتَ حــيٌّ مــن الأطــلالِ تقتلُــهُ
إذن لمــتُّ وعينــي دَمعُهــا سَبِــلُ[1]

---

(١) الديوان (ق ص: ٨٩). تبل والفأو والبريت والرجل: مواضع. طبتها: صرفتها. القذى: مايقع في الماء من تبنة وغيرها. الوشل: الماء القليل يتحلب من جبل. تسديها وتلحمها: يريد ماتثيره الريح من التراب فيكون أشبه بالخيوط الممدودة طولا وعرضاً. الزجل: المصوت. تربعها: تؤكلهاماينبته الربيع. العون: ج عوان وهي التي نتجت بعد بطنها البكر. همل: بلا راع. الأخرج: الظليم. الجؤجؤ: الصدر. الغداف: الغراب. القرن: النظير في الشجاعة. يعتقل: يصرع. الفراسن: ج فرسن وهو طرف خف البعير. مفتصل: منقول. النقانق: أولاد النعام. زعلات: نشيطات. الاثباج: ج ثبج وهو مابين الكاهل إلى الظهر. يعن بها: يقودها. المؤتنق: الحسن المعجب. المصقولة: السيوف. الخلل: ج خلة وهي بطانة يغشى بها جفن السيف. ضبتها: أحرقتها. الهامد: اراد الرماد.=

إن كثيراً من الشعراء يستعيدون التراث استعادة، ولكن «النابغة الشيباني» عرف كيف يحيي هذا التراث، ويخلقه خلقاً جديداً.[1] أو لنقل ـ وهذا هو الأصح ـ: إنه قد اصطفى من هذا التراث تراثه الخاص ـ ككل المبدعين ـ، وراح يرعاه وينميه ويطوره حتى حقق له هذه النهضة الفنية الرائعة. لقد بعث كثيراً من الرسوم الفنية القديمة كبينونة الحبيب، وإقفار الديار، وتسميتها داراً داراً، والوقوف فيها، ومساءلتها واستعجامها، ومارذت عليه من الذكرى الموجعة، وما أصابها من عوامل التغيير كالريح والمطر، وكالوقوف على بعض آياتها الباقية، وتصوير ماحلّها من ضروب الحيوان، ثم هذا البكاء المتصل والحزن الشديد. . . . وأخيراً هذا الانتقال إلى صاحبتها والتغزل بها، وباختصار: لقد بعث «النابغة» معظم الرسوم الفنية التي عرفتها اطلال القدماء، واتكأ اتكاء شديداً على صورهم الشعرية: فهو في الديار كالسكران، والبروق تتضرم كالشعل، والأصوات المنبعثة من السحاب كحنين الإبل، والأرض ازهرت كأن بروداً نشرت عليها، والظلمان كالأحباش، وصورة الديار كخلل السيوف وسوى ذلك. . . .

وهذان الأمران معاً ـ الايغال في إحياء الرسوم القديمة، والاتكاء الشديد على الصور الشعرية التراثية ـ هما مصدر السلفية التي نصف بها هذا الشاعر، فقد استرقّه القدماء فراح يحيي ما أرسوه من المقدمات، وما ابتدعوه من الصور. ولكنه ظل ـ على

---

(١) = الطحل: السواد. المشجوج: الوتد. الأفهار: الحجارة. يرتمل: يتلطخ بالدم. النصب: المتعب.

الرغم من وثاقه المشدود ـ نزّاعاً إلى التحليق عالياً بعيداً عن السرب ككل العشاق، وهذا هو سر تفوقه وتميزه، فراح يصطفي من التراث بعض الرسوم التي تلقى هوى في نفسه أكثر من سواه، ومضى يتعهدها وينهض بها على نحو مانرى في حديثه عن المطر الذي أصاب هذه الديار، وعن الحيوان الذي حلها بعد رحيل أهلها. لقد اعتاد الشعراء أن يصفوا المطر الذي يصيب الاطلال، واحسن بعضهم الوصف على نحو مانعرف من صنيع «لبيد» في قصيدته المعلقة، وعلى نحو مافعل «الأخطل» و «ذو الرمة»، ولكن أحداً من الشعراء لم يحسن من القول والتصوير سوى بعض ماأحسنه «النابغة الشيباني» حتى ذكّرنا بالأمطار التي تنهمر بغزارة في أرجاء متفرقة من القصيدة العربية لا في الاطلال وحدها. واحسب أن هذا الشاعر قد قرأ شعر المطر كلّه ـ أو جلّه ـ في ديوان الشعر الجاهلي، وقد هيأت له هذه القراءة أن يرضي مافي نفسه من عشق للطبيعة، وأن يمتد بوصف المطر في الأطلال كل هذا الامتداد، أو ـ على الأصح ـ أن ينقل هذا الموضوع الشعري من اماكنه المتفرّقة في القصيدة العربية، ويثبته في الاطلال. وقد اعتاد الشعراء أن يصوروا ماحل في الديار من ضروب الحيوان، وابدع كثيرون منهم في هذا التصوير، ولكن «النابغة الشيباني» فاقهم، أوشك أن أقول جميعاً، في هذا الأمر أيضاً، فهو يذكر ضروب الحيوان والطير كلها ويصور كلاً منها تصويراً هادئاً مستفيضاً، ويبدع في هذا التصوير حقاً، ولاسيما حين يصور القطا ـ هذا الطائر الصحراوي الجميل ـ فيقف، ويحملنا على الوقوف

معه، على طرف واسع بديع من أطراف حياته.

لقد نقّب «النابغة» طويلاً في رسوم المقدمة الطللية، أو في احجارها الكريمة، فخص نفسه باثنين منها هما: المطر وضروب الحيوان، وترك للآخرين حجارتها أو رسومها الأخرى، ثم مضى يرعى هذا التراث الخاص الذي اصطفاه، فأكبَّ على هذين الحجرين يصقلهما ويزيدهما صفاء حتى استحال كل منهما إلى لؤلؤة زاهية بالألوان المتوهجة، فنقش عليهما اسمه، وعلّقهما في صدر مدحته. وقد يكون من تمام الحديث أن نستظهر على مانقول فننشد قطعة من شعر المطر:

يَعتادُها كلُّ مُسْبِلٍ لجِبٍ
جَونٍ رُكامٍ سَحابُهُ رُجُحُ
قُعْسٌ منَ الماءِ في غواربِه
بُلقٌ صِعابٌ يَرْمحنَهُ ضُرُحُ
مُقْعَنْدِرٌ في الديّارِ مؤتلقٌ
تكاد منه الأبصارُ تُلْتَمَحُ
مؤتلفٌ خِلتَ في أواخِرِه
حُداةَ عَيرٍ إذْ جَلّحوا صَدَحوا
قد ماتَ غَمّاً أَجشُّ مُبْتَرِكٌ
تنصاحُ منهُ مَواقرٌ دُلُحُ
فالماءُ يَجري ولانظامَ لَهُ
لهُ روايا صَعوقةٌ سُحُحُ

والطيـرُ تطفـو غـرقـى قَـدَ اهْلَكَهَـا

رَخْـبُ العَـزالـي مـا صـبّ مُنْسَفِـحُ

يـزدادُ جَـوداً والأُكـمُ قَـد غُمِـرَتْ

والعُــونُ فيهــا مَقَــامُهــا طَفِــحُ

والـوحـشُ أَوفَـتْ علـى اليَفـاعِ ومـا

لـم يُـوفِ منهـا فـي سَيلـهِ سُبُـحُ

قـد نـالَ منهـا البطـونَ ذو زَبَـد

فكــلٌّ رفــعٍ منهــنَّ مُنتضــحُ

أَشحــذَ إذْ هبّــتِ الشمــالُ لــهُ

سيــقَ رُكــامٌ فــالغيــمُ مُنْسَـرِحُ

تَلُــوحُ فيــه لمّــا قضــى وَطَــراً

قــوسٌ خَبَـاهـا فـي مُـزنـهِ قُـزَحُ

والأَرضُ منــه جَــمُّ النبــاتِ يهــا

مثــلُ الــزّرابــيْ للــونـهِ صَبَـحُ

وارتَـدتِ الأُكـمُ مـن تهـاويـلَ ذي

نَــورٍ عميــمٍ والأسهــلُ البُطُــحُ

ـــن أَربيـــان تـــزَينُــهُ شُقَــقٌ

يُغَبــقُ مــاء النــدى وَيُصْطَبَــحُ[1]

---

(١) الديوان (ق ص: ١٠١). اللجب: الذي له صوت مختلط. رجح: ممتلىء بالماء. قعس: ج أقعس وهو المتثاقل في مشيته تكلفاً. بلق: ج أبلق وهو الذي فيه سواد وبياض. يرمحنه: يدفعنه. ضرح: ج ضروح وهي الدابة التي تدفع برجلها دفعاً شديداً. مقعندر: لعلها محرفة عن معتدر، واعتدر المطر: همى. مؤتلق: مضيء. تلتمح: تختطف. جلحوا: مضوا في سيرهم. تنصاح =

ونستطيع أن ننشد قطة مماثلة في تصوير حيوان الديار وطيرها لولا أننا نخشى الاطالة، ولذلك فنحن نكتفي بالاحالة عليها في الديوان[1] .

ولست أود أن استزيدك اصغاء إلى نشيد هذا الشاعر، ولكنني أود أن نعيد النظر فيه معاً، فأنا أخشى أن يكون قد فتنك - ومواطن الفتنة كثيرة فيه - عن استجلاء ملامحه استجلاء دقيقاً. لقد أطال الشاعر في تصوير المطر، ولكنه لم يبتدع كل هذا الحديث ابتداعاً، بل كان يجري فيه على سنته المعهودة من إحياء الموروث الجاهلي، وتحويره والاتساع به، فقد درج الشعراء منذ امرىء القيس على تصوير السحاب والمطر، فصوروا السحاب وقد تراكم بعضه فوق بعض، أو صوروه والريح تسوقه، ثم صوروا هطلَ المطر وهرب الوحوش منه، وغرق بعضها فيه، وانتهوا إلى تصوير البقاع التي أصابها وقد زانتها ألوان النبات المختلفة. . . . وإذاً لم يبتدع «النابغة» هذه الرسوم، ولكنه أحياها - أو أحيا معظمها - ثم حوَّر فيها، فقد كانت الشعراء تصور الوحوش وهي تهرب من التلال المرتفعة لما نالها من المطر فقلب

= تنشق. المواقر: السحب الثقيلة. دلح: ج دلوح وهي السحابة كثيرة الماء. صعوقة: شديدة الصوت. الجود: المطر. الطفح: الممتلىء بالماء حتى يفيض. ذو زبد: الماء المتدفق بسرعة. الرفع: مبالغة البعير في سيره. منتضح: ناضح عليه الماء. اشحذ: ساق وطرد. المنسرح: السائر بسرعة وسهولة. الصبح: لون يضرب إلى الحمرة. التهاويل: التصاوير. أربيان: نبت معروف. شقق: شقائق النعمان.

(١) المصدر السابق (ق ص: ٤٠).

النابغة الصورة، وصور هذه الوحوش هاربة إلى التلال خوف الغرق. وكان «امرؤ القيس» يصور السباع الغرقى في هذا السيل، فاذا النابغة يصور الطير الطافية على وجه السيل وقد اصابها الهلاك. ولم تكن الشعراء تتسع في تصوير الأرض وقد ازدانت بالزهر والنبات بعد المطر، فاذا «النابغة» يتسع في ذلك. وقل شيئاً كهذا أو قريباً منه في كثير من الرسوم الأخرى. . . .

لقد بعث «النابغة» شعر المطر من جديد، فحور في صورته السابقة تحويراً واسعاً، بل حور في رسومه الفنية نفسها، فأنا لاأعرف شاعراً قبل «النابغة الشيباني» ولابعده وقف يصور هذه الطير الطافية على وجه السيل، ثم هو أضاف إليه رسوماً فنية جديدة ابتدعها ابتداعاً. فليس يعرف الشعر العربي ـ فيما أعرف ـ شاعراً سبق «النابغة» إلى تصوير هذه القوس البديعة التي نسميها «قوس قزح»[1]. ونحن نستطيع أن نقول في حيوان الاطلال وطيرها كثيراً مما قلناه في حديث المطر، فقد ترسّم «النابغة» آثار الشعراء الأسلاف في تصوير هذه الحيوانات، ولكنه وسع في أطراف اللوحة التي يرسمها، وراح يدقق في الرسم فيبرز كثيراً من التفصيلات، فاذا الحيوانات ضروب شتى من ظباء وحمر ونعام، وإذا الظباء في جآذرها آمنة ترعى، والحمر في أُتُنِها، والنعام في أولاده وهكذا. . . ولايكتفي «النابغة» باحياء الرسوم القديمة والتوليد فيها، بل يمضي فيضم إلى صورة هذه الحيوانات صورة

---

(١) قزح: اله الرعد والبرق والمطر واله الحرب أيضاً عند العرب. (انظر: الأساطير العربية قبل الاسلام).

أخرى هي صورة طائر «القطا» الذي عشش في هذه الأطلال، ويتريث في رسم هذه الصورة ويدقق تدقيقاً شديداً، وهذه هي المرة الأولى التي يلتفت فيها شاعر إلى تصوير الطير في الأطلال.

ولعلنا نستطيع بعدئذ أن نعلل عناية الشاعر الفائقة بمطر الديار وحيوانها وطيرها بسببين معاً هما: التراث، والبداوة. فقد اتصل الشاعر بالتراث اتصالا وثيقاً ـ وماأكثر ماحدثنا عن تثقيف الشعر وصقله ـ، ورأى الشعراء تصف المطر والحيوان فسار على سنتهم. وقد كان الشاعر بدوياً عرف حياة البادية بما فيها من مطر وسيل، وحيوان وطير، فراقب هذه الحيوانات وألفها، وأحب هذه الطير، وقدَّر قيمة المطر في هذه البادية، فكأن الموروث الشعري أصاب حاجة في النفس فكان من اجتماعهما هذا الحديث الرائع الجميل.

وأحسب أننا نستطيع أن نقول بعد هذه الوقفة المتأنية على أطلال «النابغة»: لقد نهض هذا الشاعر بمهمة احياء المقدمة الطللية على خير وجه، فبعث رسومها الفنية القديمة، وأضاف إليها بعض الرسوم الفنية الجديدة، وراح يولد في هذه المقومات جميعاً، أو يسرف في التوليد، فطالت هذه المقدمة وأسرفت في الطول، واكتست طابعاً بدوياً زاهياً جميلا، وحققت كثيراً مما كانت تنتظره وتحلم به لدى الشعراء الآخرين، وبلغت ـ من بعض الوجوه ـ أعلى قمة عرفتها في تاريخ الشعر العربي، وكانت ـ بحق ـ مقدمة الأطلال الفاتنة.

وليس يقتصر احياء «المقدمة الطللية» على المقصِّدين وحدهم

بل يشاركهم الرجاز في ذلك أيضاً، فقد نهض الرجز في هذا العصر نهضته الفنية المعروفة، وصارت الأرجوزة تخوض في موضوعات شتى، واستعارت تقاليد القصيدة نفسها، فانتشرت في دواوين الرجاز الأمويين قصيدة الرجز. وتعدُّ «المقدمة الطللية» أوسع المقدمات انتشاراً وأكثرها دوراناً في مدائح «العجاج» على الرغم من قلة المدائح التي افتتحها بها. وتختلف عنايته بها من أرجوزة إلى أخرى، ولكنه يوفر لها ـ بصورة عامة ـ أبرز مقوماتها أو ملامحها الكبرى دون أن يدقق في الجزئيات الصغيرة، أو لنقل: إنه يحيي كثيراً من رسومها الفنية الموروثة، ولكنه لايولي هذه الرسوم عناية واحدة، فهو يعجل عن بعضها فلا يكاد يقف عليه حتى ينصرف عنه، ويتريث قليلاً أو كثيراً في تصوير بعضها الآخر، وهو يخص عوامل تغييرها من رياح وسحاب بعناية طيبة، ويسرف في الالتفات إلى صاحبتها ونعت محاسنها نعتاً متريثاً دقيقاً. ويؤدي هذان الأمران ـ العناية بالريح والسحاب، والاتساع بالغزل ـ إلى ظاهرة واضحة هي طول هذه المقدمة طولا ملحوظاً. ونحسُّ أحياناً أن «العجاج» يضطرب في بناء مقدمته اضطراباً واضحاً، فهو يتحدث عن بعض رسومها حديثاً متقطعاً فكأن سبل القول لم تستقم له بعدُ استقامتها للشعراء الآخرين، فلم يزل الرجز عصياً بعض الشيء على الترويض. ونضرب مثلا لما قدمنا بمقدمة مدحته اللامية التي أنشدها في «يزيد بن عبد الملك» يقول:

مــابــالُ جــاري دمعِــكَ المُهَلّــلِ

والشــوَقُ شــاجٍ للعيــونِ الحُــذَّلِ

قــد كنــتُ وَجّــاداً علــى المُضَلّــلِ
مــن رسَــمِ أَطــلالٍ بــذاتِ الحَــرمــلِ
بــادَتْ وأخــرى أَمــسِ لــم تَحَــوَّلِ
بــالجِــزعِ بيــن عُفْــرةِ المُجَــزَّلِ
والنّعــفِ عنــد الإسحمــانِ الأَطــولِ
كــأنهــا بعــد الــريــاحِ الجُفّــلِ
وبعــد تَهتــالِ السّحــابِ الهُتّــلِ
والســاجِجــاتِ بــالسيــولِ السُّيّــلِ
مــن الثــريّــا والسمــاكِ الأَعــزلِ
والنــاخــلاتِ التــربَ كــلَّ مَنْخَــلِ
مــرُّ السِنيــنَ وَالــرِيــاحِ الجفّــلِ
يطــردنَ جَــولانَ الحصــى المُحَلْحَــلِ
مُستبــدَلاً مــن دَمَــثٍ مُستبــدَلِ
مُجلجَــلٍ أَو جــالَ لــم يجَلْجَــلِ
بــالجِــزعِ آســانُ يَمــانٍ مُسمِــلِ
جَــرَّتْ عليــهِ كــلُّ ريــحٍ عَيْهَــلِ
هــوجَــاءَ تَحثــي بــالتــرابِ الأَهَيــلِ
ذيــولَهَــا فــي جــافــلاتٍ ذُيّــلِ
مــن الجنــوبِ والصَّبــا والشمــألِ
مــع النهــارِ والليــالــي الليّــلِ

تبـــدَّلـــتْ عِيـــنَ النعـــاجِ الخُـــذَّل
وكـــلَّ بـــرَّاقِ الشّـــوى مُســـروَلِ[1]

فهو يحيي كثيراً من الرسوم الفنية القديمة كالبكاء في الديار، وتحديد أماكنها والوقوف على ماأخنى عليها: من الرياح الهوج، والمطر الغزير، وتعاقب السنين عاماً بعد عام، وتصوير مااستوطنها من ضروب الحيوان، والالتفات إلى صاحبتها والتغزل بها. وليس في هذه المقدمة رسم فني واحد جديد ابتدعه «العجاج»، بل هي الرسوم الفنية القديمة المستقرة التي يتوارثها هؤلاء الشعراء كما كانت العرب تتوارث أَنسابها. بيد أن هذا الاسترقاق للقديم لايعني أن «العجاج» لم يضف شيئاً - أي شيء - إلى هذه المقدمة، فقد أضاف إليها هذه الوعورة اللغوية التي قلّما كنا نصادفها في الشعر القديم، وامتدَّ ببعض الرسوم الفنية امتداداً طيباً، ومنحها طاقات جديدة ففصَّل في حديث الرياح، ووقف عليه غير مرة، فاذا هي رياح شديدة تطرد الحصى في السهل والوعر، وإذا هي هوج تحثي التراب بذيولها، وإذا هي ضروب فمنها شمال ومنها جنوب ومنها صبا....

وقل مثل ذلك في حديث السحاب والسيل أو قريباً منه. إن

---

(١) الديوان (الأرجوزة: ١٢). المهلل: السائل. الحذل: انسلاق العين واحمرارها. الساحجة: التي تقشر وجه الأرض. جولان الحصي: ماجالت به الريح. المحلحل: المطرود. الدمث: المكان اللين. آسان: آثار وعلامات. اليماني: برد يمان. مسمل: خلق. العيهل: الشديدة. الأهيل: الذي تنهال به الريح. الخذل: اللواتي تتخلف عن أولادها أو عن الرعي. الشوى: القوائم. مسرول: في ساقه سواد.

«العجاج» يفصل ويدقق في الرسوم القديمة، ويتأنى في إحياء بعضها، وينهض به، ولكنه يظل يقتدي بالقدماء، فلا يكاد ينحرف عن دروبهم يمنة أو يسرة. وهو يستعير بعض صورهم أيضاً فالرياح تجرّ ذيولها، وهي تنخل التراب، والديار كالبرد اليماني الخلق الذي تناثرت فيه بعض العلامات... وهو يضم إلى هذه الصور التقليدية بعض الصور الجديدة، وخاصة في تغزله بصاحبة الاطلال.

وآية ماقدمنا أن «العجاج» يسرف في محاكاة القدماء، ويحيي - في أطلال مدائحه - كثيراً من رسومهم وأساليبهم وصورهم، ولذا تبدو هذه الأطلال صورة منقولة من أطلال الشعر القديم.

ويقصّر «رؤبة بن العجاج» في «المقدمة الطللية» أو احيائها تقصيراً جلياً، وإنه لأمر غريب حقاً ماراًه الدكتور «حسين عطوان» من تفوق «رؤبة» على سائر الشعراء خلا «ذا الرمة» في الإكثار منها، والمحافظة على تقاليدها، واغنائها بالتفاصيل والجزئيات[1].

والذي أعرفه وأراه - وديوان رؤبة أمامي - يختلف عما قاله الدكتور عطوان اختلافاً شديداً، فلا تكاد الأطلال تظفر بشيء من عناية هذا الشاعر، وهو لايكاد يقف عليها حتى ينصرف عنها، ويعزف عن حديثها عزوفاً شديداً - ولاسيما إذا افتتح الأرجوزة بها -.

---

(١) حسن عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. ص ١٤٩. دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤.

ان أطلال «رؤبة» كما تصورها مدائحه، بل أراجيزه عامة، مشاهد ضيقة متقاربة الأطراف في أغلب الأحيان، على الرغم من أن «رؤبة» شاعر طويل النفس، بل لعله أطول الشعراء العرب نفساً، أو ـ على الأقل ـ من أطولهم، فقد امتدت بعض مدائحه حتى أوشكت أن توفي على ثلاثمائة بيت[١] .. ولسنا ننتظر من «رؤبة» ـ والحال هذه ـ أن ينهض بعبء إحيائي كبير، فهو يبعث بعض الرسوم الفنية دون أن يشعبها ويولد فيها إلا في القليل النادر، بل هو ـ في كثير من الأحيان ـ يقصِّر في هذه الرسوم نفسها دون الجاهليين تقصيراً شديداً.. ونستطيع أن نضرب أمثلة لا مثالاً واحداً على مانقول، بيد أننا سنكتفي بحديثه عن الأطلال في مدحته «الميمية» التي قالها في «مسلمة بن عبد الملك»، وبلغ بها قرابة مائتي بيت. يقول:

يـاصـاحِ مـاشـاقَـكَ مـن مَقـام
بـإسحمـانَ الجبـلِ السُّحـامِ

بعـدَ البلـى والـزمَـنِ القُـدام
قـد مَـحَّ إلا رِمَـمَ الـرمـامِ

وارفـضَّ بـاقـي شَـذَبِ الخيـام
أَمْسـتْ بـه معـاهـدُ الأصـرامِ

---

(١) شرح ديوان رؤبة بن العجاج (الأرجوزة ص: ٤١ ـ ٥٦) مخطوط في مجمع اللغة العربية في القاهرة.

وُرْقَـــاً أثـــافيهـــنَّ كـــالحَمَـــامِ

كـــأنهـــا مَسطـــورةُ الإعجـــامِ

لكلِّ ريّا فَعمةِ الخِدامِ[1]

هذا هو كل حديث الاطلال تقريباً في هذه الأرجوزة المسرفة في الطول، ولعله أيضاً من أوسع أحاديث الاطلال في ديوان «رؤبة» كله لا في مدائحه وحدها، فماذا نرى فيه؟ إنه مشهد ضيق قصير، يحيي فيه الشاعر بعض الرسوم الفنية الموروثة كسؤال صاحبه عمّا شاقه من الديار، وتحديد مكانها، وذكر عفائها، ورسم صورة عامة لها، ووصف بعض آياتها الباقية، ثم الانعطاف إلى صاحبتها. وهو لايمتد ولايولد فيها، ولايتقصى ولايدقق، ثم هو لايضيف إليها رسوماً جديدة. فاذا أعدنا النظر في هذه الأطلال رأينا الشاعر يستقي صوره الشعرية من الموروث دون أن يضيف إليها شيئاً سوى الوعورة اللغوية، فالديار كالصحف المكتوبة، والأثافي كالحمام، ومافيها من علامات سود كالشام. . .

ويجب أن نؤكد مرة أخرى أن «رؤبة» لم ينهض بمقدمة الأطلال كما نهض بها الشعراء الاحيائيون الكبار كالأخطل وذي الرمة والنابغة الشيباني والعجاج، وأنه ظل ـ على الرغم من عنايته اليسيرة بهذه المقدمة ـ يستدير إلى الموروث ويستعير منه مواده

---

(١) شرح ديوان رؤبة (الأرجوزة ص: ٢٢٠ ـ ٢٢٨). اسحمان: جبل. السحام: الأسود. القدام: القديم كالعجاب والعجيب. مح: درس. المعاهد: المواضع. الأصرام: ج صرم، والصرم: البيوت المجتمعة. الورق: أراد الأثافي، والورقة سواد يضرب إلى غبرة. الريا: الممتلئة. الخدام: الخلاخيل.

الفنية جميعاً.

ويختلف الشعراء أحدهم عن الآخر في إحياء «مقدمة الظعن»، ويتفوق عليهم ويتقدمهم جميعاً الشاعر الاحيائي الكبير «نابغة بني شيبان». وقد لاحظ ذلك د. حسن عطوان فقال: «ولانغلو إذا قلنا إن النابغة الشيباني هو أهم من تخصص في وصف الظعائن في هذا العصر. فان له مقدمات عديدة من هذا النوع تمتاز بالطول الشديد، وبالتفصيل الدقيق، وتمتزج فيها العناصر التقليدية بالعناصر التجديدية[1]». وإذا كان «النابغة الشيباني» حريصاً على احياء الرسوم القديمة كلها ـ أو جلّها ـ فإن حرصه أشد على الاتساع ببعضها، والامتداد به، فهو يتسع في الحديث عن نساء الظعن وتصويرها ونعت محاسنها اتساعاً شديداً حتى يبلغ به في بعض الأحيان عشرين بيتاً[2]. وهو يتفوق في هذا الحديث لا على شعراء العصر الأموي وحدهم بل على أبعد شعراء الجاهلية شهرة بوصف نساء الظعن كقيس بن الخطيم وعمرو بن قميئة أيضاً. وهو يتسع وبطيل في الحديث عن رواحل الظعائن[3]، وقلما كانت الشعراء قبله تصف هذه الرواحل، فاذا وصفها بعضهم أوجز فلم يدقق ولم يفصل. وكانت الشعراء عادة تذكر الحداة ذكراً خاطفاً، فاذا «النابغة» يتأنى في تصويرهم بعض الأناة. ولقد قاد هذا الحرص على احياء العناصر القديمة والاتساع

---

(١) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: ص١٨٦.

(٢) ديوان النابغة الشيباني (ق ص: ٦٠).

(٣) المصدر السابق: القصيدة نفسها.

بها إلى طول مقدمة الظعن، بل إلى طولها طولاً شديداً في بعض الأحيان[1]. وأنا لاأريد أن أسرف في إنشاد الشعر تأكيداً لما قدمت، ولذا فسأكتفي بطائفة من أبيات مقدمة قصيدته البائية التي يمدح بها «يزيد بن عبد الملك»:

بانَ الخليطُ فشطّوا بالرعابيب
وهنَّ يُؤْبَنَّ بعدَ الحُسنِ بالطيبِ

فهيّجوا الشَوقَ إذْ خَفّتْ نَعامتُهم
وأَورثوا القلبَ صَدْعاً غيرَ مَشْعوبِ

فهم حزائقُ ساروا نيّةً قُذُفاً
لم يُنظِروك سِراعَاً نحوَ مَلْحوبِ

بَتّوا القرينةَ فانصاعَ الحُداةُ بهم
وهم ذوو زَجَلٍ عالٍ وتطريبِ

منه أَراجيزُ تُزقي العيسَ إذْ حُديتْ
وفي المزامير أَصوات الصّلابيبِ

والعيسُ منه كأنَّ الذُعرَ خالَطها
أَو نالَها طائفٌ من ذي المخاليبِ

زانَ السدولَ عليها الرَّقمُ إذ حُديَتْ
بكلِّ زوجٍ من الديباجِ مَحجوبِ

ثم ينعطف ـ على سنة الجاهليين ـ إلى نساء الظعن، ويقف ليصورهن وينعت محاسِنهن في أحد عشر بيتاً، يقول:

---

(١) المصدر السابق: القصيدة نفسها.

وفـــي الهـــوادجِ أَبْكـــارٌ مُنَعّمَـــةٌ
مثلُ الدّمى هِجنَ شوقاً في المحاريبِ
كـــأنّهـــا كلمـــا ابتـــزَّت مبـــاذِلَهـــا
دُرٌّ بـــداريـــنَ صـــافٍ غيـــرُ مثقـــوبِ
لهـــا ســـوالـــفُ غِـــزلانٍ وأَوجُههـــا
مثـــلُ الـــدنـــانيـــرِ حـــرّاتُ الأَشـــانيـــبِ
كـــأنمـــا الـــذهـــبُ......

فاذا فرغ من نعت النساء، استدار يصور نفسه وقد ألمت به الذكرى، وأسلمه ذلك إلى تصوير مجلس الخمرة ودنانها وأوعية الشراب في طائفة من الأبيات:

كـــأنني شـــاربٌ مـــن ذكـــرِهـــمْ ثَمِـــلٌ
لـــذٌّ يَعَـــلُّ بخمـــرِ الطـــاسِ والكـــوبِ
أخـــو نـــدامـــى كـــرامٍ حَـــلَّ ضيفُهُـــمُ
بِـــرَيّـــةٍ بـــاتَ يُسقـــى غيـــرَ مَسلـــوبِ
تـــدبُّ فيهـــا حُميّاهـــا........(١)

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٧١). الرعابيب: ج رعبوب وهي الجارية الناعمة. يؤبن: يتهمن. خفت نعامتهم: ارتحلوا عن ديارهم. غير مشعوب: غير ملتئم. حزائق: جماعات. القذف: البعيدة. ملحوب: موضع بعينه. بتوا: شدوا. القرينة: البعير المقرون بآخر. الزجل: الصوت. تزقي: تستخف. الصلابيب: ج صلبوب، وهو المزمار الصغير في جوف المزمارة. السدول: الستور. الرقم: ضرب مخطط من الوشي. ابتزت: سلبت: المباذل: الثياب. دارين: موضع بعينه. السوالف: ج سالفة وهي صفحة العنق. اللذ: المتلذذ.

أرأيت ماذا صنع «النابغة»؟ لقد أطال في حديث الظعن وأسرف، وذكر المواقف الأساسية جميعاً، ثم عاد يدقق ويفصل فيها، ويبعث رسومها الفنية القديمة رسماً رسماً، فذكر بينونة الخليط وماخلّفوه في القلب من الصدوع، ثم راح يماشي الركب فيسمّي مقصده، ويصوره وقد سار جماعات جماعات، والتفت إلى جماله يصورها وقد قرنوها اثنين اثنين، ثم تمهل يصف الحداة وغناءهم وتطريبهم، وعاد كرة أخرى يصور إبل الظعائن وقد استخفّها الطرب فأسرعت في السير، ووقف يصور الهوادج وماعليها من القطوع، فلما انتهى به الحديث إلى نساء الظعن وقف على هذه البقعة الفنية الزاهية ينعت الحسن ويمجّده، فمدَّ عنقه إلى داخل هذه الهوادج، وراح يصور مافيها من آيات الفتنة تصويراً واسعاً دقيقاً فتاناً. ثم كرَّ راجعاً إلى نفسه يتأملها ويصور مااستشعرته من العواطف والانفعالات. لقد بعث «النابغة» طائفة ضخمة من المقومات الفنية القديمة، وراح يجلوها ويبعث الحياة فيها، ويزيد في طاقتها قليلاً أو كثيراً، حتى استقامت له صورة الظعائن على نحو مايحب. وهو لم يقتصر على إحياء الرسوم وحدها، بل استدار يحيي كثيراً من صور التراث، فاذا الابل سريعة كأن حيواناً يظفّرها، وإذا النساء كالدمى، وأعناقها كأعناق الغزلان، ووجوهها كالدنانير، وأسنانها كالاقحوان، وإذا هو من ذكرى الظاعنين كالشارب الثمل. . . . . .

ومضى يصطنع أساليب القدماء أيضاً في تقصي الصورة على نحو مانجد في صورة الأقحوان، أو في الاستطراد القصصي على

نحو مانجد في حديثه عن الخمرة ومجلسها.

إن هذا الايغال في العودة إلى القديم، رسوماً وصوراً وأساليب بل موضوعات وأنماطاً فنية، هو الذي دعانا إلى أن ننص على سلفية هذا الشاعر، بل على زعامته السلفية إذا شئت.

وتتسم «مقدمة الظعن» في مدائح «الأخطل» بطابعٍ إحيائي بارز فهو يقتفي في بنائها آثار الأسلاف، ويحيي كثيراً من مقوماتها الفنية التي استقرت على أيديهم ويتسع ببعضها ويمتد، ويصطنع بعض أساليبهم، ويلتقط كثيراً من صورهم. ولعل أكثر العناصر القديمة بروزاً في هذه المقدمة عنصران: نساء الظعن، وتصوير آثار الفراق في نفس الشاعر، فلا تكاد مقدمة تخلو من هذين العنصرين معاً على نحو مانرى في مقدمة قصيدته الذائعة الصيت «خفَّ القطين» التي قالها في «عبد الملك بن مروان» يقول:

خفَّ القطينُ فراحوا منكَ أَو بكروا
وأَزعَجَتْهُمْ نوىً في صَرفِها غِيَرُ

كأَنّني شاربٌ يوم استُبِدَّ بهمْ
من قَرقَفٍ ضُمّنَتْها حِمصُ أو جَدَرُ

جادَتْ بها من ذواتِ القارِ مترعةٌ
كلفاءُ يَنْحَتُّ عن خرطومِها المَدَرُ

لَذٌّ أَصابت حميّاها.......[1]

---

(١) الديوان (ق: ١٩). خف: أسرع. القطين: المجاورون. أزعجتهم: أشخصتهم. النوى: الوجهة. الصرف: التقلب. الغير: التغير. استبد بهم: ذهب بهم =

وواضح أن «الأخطل» يستعير من التراث كل شيء في هذه الأبيات، فهو يلم فيها بموقفين أساسيين من مواقف الظعن هما: اعلان خبر الرحيل، وتصوير أثره في النفس. وهو يستعير هذه الصورة الشعرية العريقة التي تعاورها كثير من شعراء الجاهلية ـ صورة الشارب المخمور ـ، وهو يصطنع اسلوبهم في «الاستطراد» فيقص علينا حكاية هذه الخمرة بشيء من التفصيل، يسعفه في ذلك أمران: الموروث الشعري أولاً، ونصرانيته ثانياً.

وهو يماشي بعدئذ الركب الظاعن، ويراه يسير جماعات جماعات ـ على نحو ماكان يراه القدماء ـ، ثم يقف ليصور النساء الظاعنات، فيخص حسنهن بقولٍ، ونفوسهن بآخر:

حثّوا المطيَّ فولّتنا مناكبها
وفي الخدورِ إذا باغمْتَها الصُورُ

يُرقْنَ للقَومِ حَتى يَخْتَبِلْنَهُمُ
ورأيُهنَّ ضَعيفٌ حينَ يُخْتَبَرُ

ياقاتلَ الله وصلَ الغانياتِ إذا
أَيقنَّ أنك ممّن قد زها الكِبَرُ(١)

ويعود مرة أخرى إلى البكاء إثر الظعائن، ومماشاتها وتسمية

= القرقف: الخمرة الشديدة. حمص وجدر: موضعان. المترعة: الخابية. ينحت المدر: يفض ختام الخابية. الخرطوم: أول ماينزل من الخمر.

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. الصور: الدمى. أبرق: لوح بالنظر أو سواه. زها: استخف.

ماتمر به أو تجوزه من الأماكن، ومايزال يلاحقها بطرفه وقلبه حتى تبلغ مقصدها، وتضع عصا الترحال كما كان يفعل شعراء الجاهلية تماماً.

وتظهر آثار القدماء في ظعائن «الأخطل» دائماً، فهو لايكف عن العودة إلى دواوينهم والتنقيب فيها، كأنه يريد أن يقف على أسرار صناعتهم الفنية سراً سراً. ومأأشد ماتستهويه العناصر الفنية القديمة. بل مأأشد ماتستعبده!:

تبيّنْ خليلي، ناصحَ الطرفِ، هل ترى
بِعَينِكَ ظُعناً قد أُقِلّتْ حمولُهَا

تَحَمّلْنَ من صحراءِ فَلجٍ، ولم يَكَدْ
بصيرٌ بها، من ساعةٍ يستحيلُها

نواعم لم يَلقينَ في العيشِ تَرْحَةً
ولاعثرةً من جَدٍّ سَوءٍ يُزيلُها[1]

لقد سمع شعراء الجاهلية يرددون «تبصر خليلي هل ترى من ظعائن»، فاسترقّه هذا النداء، وراح يحاول صياغته صياغة جديدة، فلم يأت بشيء. بل هو اساء فليس لكلمة «بعينك» وظيفة فنية على الاطلاق هاهنا. وقد مضى في هذه المقدمة يستعير مواده الفنية من «عبيد بن الأبرص» حيناً فيلحق بالظعائن وينازعها

(١) المصدر السابق (ق: ١٣٥). من ساعة: منذ ساعة. يستحيلها: يطيل النظر اليها من بعيد ليتبين حقيقتها. الترحة: التنغيص.

الحديث، ومن «بشر بن أبي خازم» ومن سواه حيناً آخر فيشبه هذه الظعائن بنخيل «محلّم» وقد أثقلته الثمار:

فلمّا تلاحقنا نَبذْنا تحيّةً
إليهنَّ والتذَّ الحديثَ أصيلُها
فكان لَدينَا السرَّ بيني وبينها
ولمعَ غضيضاتِ العيونِ رَسولُها
وماخِلتُها إلاَّ دوالِحَ أُوقِرَتْ
وكُمّتْ بحملٍ نخلُها وفَسيلُها
تسلسلَ فيها جدول من مُحَلِّمِ
إذا زعزعتها الريحُ كادَتْ تميلُهَا
يكادُ يحارُ المجتنَي....... [1]

ونحن نلاحظ أن «الأخطل» قد عاد كرة أخرى إلى هذا الأسلوب الفني العريق في الشعر الجاهلي، أريد أسلوب «الاستطراد» في معرض التشبيه أو الصورة عامة، فراح يقص علينا خبر هذه النخل في شيء من التفصيل. وقد لاحظ الباحثون تأثر «الأخطل» بأساليب الجاهلية فقال الدكتور «السيد مصطفى غازي»:

«ومن هذه الأساليب الاستطراد في معرض التشبيه. فقد

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. نبذنا: القينا. السر: السرار. دوالح: أشجار النخيل المثقلة من الحمل. الفسيل: ج فسيلة وهي النخلة الصغيرة. أوقرت: كثر حملها. محلم: عين ماء معروفة.

يعرض له معنى من المعاني أو صورة من الصور، ويحس بالحاجة إلى التمثيل فيشبه المعنى بآخر يماثله والصورة بأخرى تحاذيها، ويستهويه الموقف فيفصل القول في المشبه به، حتى إذا استوفى حظه مما أراد عاد إلى ماكان آخذاً فيه من حديث أو انتقل إلى غرض آخر[1]».

وهكذا يؤكد «الأخطل» مرة أخرة أنه شاعر احيائي سلفي، يسترقّ التراث، ويسم فنه بميسمه المميز. بيد أننا ينبغي أن نسجل هاهنا أنه أول شاعر وصف رحيل النساء في السفن ـ أو وصف الظعائن البحرية إذا صحت مثل هذه التسمية ـ في قصيدته «البائية» التي أنشدها في مدح بعض الأمويين[2]. وقد لاحظ ذلك الدكتور «حسين عطوان» فقال في درج حديثه عن «المقدمة الغزلية» في ديوان الشاعر ـ وأنا أرى أن من حق هذا الحديث أن يكون هنا في مقدمة الظعائن لافي المقدمة الغزلية، على الرغم من أن الشاعر جاء بحديث الظعن لاحقاً بالغزل ـ: «ولكنه ابتدع الظعائن بالسفن في البحر، وهو وصفٌ لم يلبث الشعراء العباسيون أن اعجبوا به، فتعهدوه بالرعاية والعناية»[3]. وينبغي أن نتوقف هنا قليلا لنؤكد أن «الأخطل» قد استغل تصوير آثار الفراق في نفسه استغلالاً شديداً، بل هو ـ على الأصح ـ تذرع

(١) السيد مصطفى غازي: الأخطل شاعر بني أمية. ص ١٥١. دار نشر الثقافة بالاسكندرية. بلا تاريخ.

(٢) الديوان (ق: ٣٥).

(٣) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. ص٧٠.

بهذا التصوير لينطلق منه إلى «حديث الخمرة»، ومازال يطيل في هذا الحديث ويمتدّ حتى جعله موضوعا شعريا بارزا من موضوعات مدائحه. وقد لاحظ القدماء تفوق «الأخطل» في هذا الحديث وسجلوه له، فقالوا: «الأخطل يجيد نعت الملوك، ويصيب صفة الخمر[1]»، وكان «جرير» يقول: «النصراني أنعتنا للخمر»[2].

وتختلف عناية «الأخطل» بشعر الخمرة من موطن إلى آخر - وأكثر مايأتي به في حديث الظعائن، وقد يأتي به في معرض التفتّي أحياناً -، ولكنه، بصورة عامة، يرافق خمرته منذ وجودها في الكرم حتى تتركه صريعاً في مجالس اللهو ماراً بمراحلها جميعاً - أو بمعظم هذه المراحل -[3]. وهو يحيي بذلك موضوعاً شعرياً عرفته مدائح أواخر العصر الجاهلي معرفة واسعة، ثم جاء الاسلام وتوارى شعر الخمرة من مدائح الفترة الاسلامية الأولى، حتى إذا كان العصر الأموي بدأ بعض شعرائه باحياء هذا الشعر، وكان «الأخطل» على رأس هؤلاء الشعراء، وقد نهج هذا الشاعر السلفي نهج أسلافه في هذا الحديث، فجاء به مستقلا حينا، وموصولاً بتقليد شعري حيناً آخر، واصطنع كثيراً من صورهم الشعرية وأساليبهم الفنية. وقد تكون «نصرانيته» ساعدته على هذا الحديث حقاً، ولكن التراث الشعري هو - أولا وقبل كل شيء - الذي دفعه إلى هذا الحديث، ومكّنه من التفوق فيه. ونستطيع أن نسمي «الأعشى»

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ١٣٨.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٤٦٧.

(٣) شعر الأخطل: (ق: ١/ ٤٥).

ـ دون تردد ـ استاذاً «للأخطل» في فن «الخمرية»، فقد أخذ عنه أمرين هامين هما: أسلوب القص والحكاية، وكثير من الصور الشعرية. ويتفوق «الأعشى» ـ دون شك ـ على تلميذه تفوقاً باهراً بقدرته على السرد والحكاية، وتطويع اللغة، وخفة أوزان قصائده، كما يتفوق عليه تفوقاً باهراً أيضاً في تصويره لمجالس الشراب. ولكن «الأخطل» يتميز من استاذه بحديثه عن الخمرة في مراحل حياتها الأولى منذ كانت عناقيد في الكرم حتى غدت خمراً محمولة يحملها التجار من موطن إلى آخر، في حين لايكاد يذكر «الأعشى» شيئاً من ذلك، بل هو يسعى إليها وهي في بيوت الخمارين. وإذاً نحن لانخطىء إذا قلنا: لقد أحيا «الأخطل» موضوعاً شعرياً عريقاً ـ على نحو مابينا ـ، وأمدَّ به «قصيدة المدح» الأموية فتوهج صدرها وزها بهذا اللون الجميل.

ويظهر مما وصل إلينا من شعر «الراعي النميري» ـ على قلة هذا الشعر ـ أنه كان يحسن القول في «الظعائن»، فيحيي بعض رسومها الفنية كبينونة الأحباب، ومماشاة الركب ومايتصل بها من تصوير الريح التي تستقبل الظاعنين، والحادي الذي يمشي على آثارهم، وتسمية بعض الأماكن، ويحسن «الراعي» ـ بصورة خاصة ـ تصوير نفسه ساعة الرحيل وماعتراه من الشوق والحزن والحيرة. ونضرب مثلا لما قدمناه بمقدمة قصيدته «الدالية» التي أنشدها في مدح «عبد الملك بن مروان»:

بـانَ الأَحِبّـةُ بـالعَهْـدِ الـذي عَهـدوا
فلا تماسكُ عن أَرضٍ لها عَمَدُوا

حَثّوا الجِمَالَ وقالوا إنَّ مَشْرَبَكُمْ
وادي المياهِ وأَحساءٌ به بَردُ
حَتى إذا حالَتِ الأَرجَاءُ دُونهم
أَرجاءُ يرمُلَ حَارَ الطرفُ إذْ بعدوا[1]

إن هذا الحديث ـ على قصره ومافيه من سقط ـ موسوم بسمة احيائية واضحة، وهو يشي بأن «الراعي» كان يحسن القول في الظعن، وحبذا النصوص لو تسعفنا في تأكيد هذا الطابع الاحيائي.

وعلى الرغم من أن «المقدمة الطللية» قد غلبت على مقدمات «ذي الرمة» غلبة شديدة حتى أوشك الباحثون ألا يذكروا سواها، فان مدائحه قد عرفت مقدمة أخرى طويلة تامة الحسن، هي «مقدمة الظعائن».

ولست أخطىء إذا قلت: إن «ذا الرمة» يحسن بناء هذه المقدمة احساناً بعيداً حتى يوشك أن يضارع «النابغة الشيباني»، فهو يوفر لها مواقفها الأساسية الكبرى جميعاً، ويملؤها بالجزيئات والتفاصيل الدقيقة. وتظفر نساء الظعن برعاية واسعة من «ذي الرمة»، ويسلك في الحديث عنها مسلك الشعراء الجاهليين، فينعت محاسنهن جميعاً، ثم يخص واحدة منهن بطيب الحديث، ولكنه لايقصِّر في الحديث عن العناصر الأخرى بل هو يوليها ـ أوشك أن أقول جميعاً ـ قدراً طيباً من الرعاية على نحو مانجد

---

(١) شعر الراعي النميري (ق: ٣٠). جمعه وعلق عليه: ناصر الحاني. دمشق، مطبوعات المجمع العلمي العربي ١٣٨٣ ـ ١٩٦٤م.

في قوله:

أراحَ فَـريـقُ جِيـرتِـكَ الجِمَـالا
كـأنهـمُ يُـريـدونَ احتِمـالا

فَبـتُّ كـأنَني رجـلٌ مَـريـضٌ
أَظـنُّ الحـيَّ قـد عـزمـوا الزِّيـالا

وبـاتُـوا يُبـرمـونَ نَـوىً أَرادتْ
بهـم لِسَـواءِ طيّتِـك انفِتَـالا

فـأَرغَـوا بـالسـوادِ فَـذَرَّ قـرْنٌ
وقـد قطعـوا الـزيـارةَ والـوِصـالا

فكـدتُ أَمـوتُ مـن شـوقٍ عليهـم
ولـم أرَ نـاويَ الأَظعـانِ بـالا

فـأَشـرَفْـتُ الغـزالـةَ رأسَ حَـوضـى
أُراقبُهـم ومـاأُغنـي قِبـالا

رأيتُهُـمُ وقـد جعلـوا فِتـاخـاً
وأَجْـرعَـهُ المُقـابلَـةَ الشِّمـالا

وقـد جعلَـوا السَبيّـة عـن يميـنٍ
مَقـادَ المُهـرِ واعتسَفـوا الـرِّمـالا

كـأَنَّ الآلَ يـرفَـعُ بيـنَ حُـزوى
ورابيـةِ الخـويِّ بهـم سَيَـالا[1]

---

(١) الديوان (ق: ٥٧). الطية: الوجهة. ارغوا: حركوا الابل. ناوي الأظعان: أميرها. الغزالة: ارتفاع الضحى. القبال: زمام النعل. فتاخ: جبل بعينه =

لقد أراد «ذو الرمة» أن يعلن خبر الرحيل، ويذيعه في الناس ـ وهذا هو الموقف الأول في مقدمة الظعن ـ فلم يعلن بينونة الركب، ولاتساءل عن الحمول الظاعنة، ولكنه سلك إلى ذلك طريقاً طويلة عبّدها له القدماء «كزهير» و «قيس بن الخطيم» وسواهما، فبدأ بردِّ الجمال من المرعى، وبات ساهراً مع الحي يسجل ماشتجر بينهم من حديث الرحيل، ويصور استعدادهم لذلك، حتى إذا تصرم الليل، ولاح وجه الصباح، صاح بهم صائح السفر. فلما فرغ من إذاعة الخبر في الناس راح يصور أثر الفراق في نفسه وما اعتراه من حزن، وماغلبه من وجد، فكاد يموت من شوق إليهم ـ وهذا هو الموقف الثاني ـ. ثم انتقل إلى مماشاة الركب ـ وهذا هو الموقف الثالث ـ فوقف ارتفاع الضحى على «رأس حوضى» وراح يرقبهم وهم يطوون الصحراء، ويرسم طريقهم التي أخذوا فيها ويحددها فيسمي مايامنوه من الأمكنة وماياسروه، ويسرف في التحديد كأنه يخشى أن نضل في تتبعهم فتغيب عنا القافلة. ووقف وقفة خاطفة على صورة الاظعان والآل يرفعها فشبهها بشجر السيال ـ وهذا هو الموقف الرابع ـ. وانتهى به التتبع والتدقيق إلى نساء الظعن ـ وهذا هو الموقف الأخير ـ، فذهب يصورها وينعت محاسنها نعتاً واسعاً، ثم انصرف عنهن جميعاً إلى حبيبته «مية» يتغزل بها ويشكو حبها، ويصور فتنتها في حديث مشرق طويل:

= الأجرع: حبال من الرمل. السبية: موضع بعينه.

وميّةُ في الظعائنِ وهي شَكّتْ
سوادَ القلبِ فاقتُتِلَ اقتتالا

عشيّةَ طالَعَتْ لتكونَ داءً
جوىً بين الجوانحِ أو سُلالا

تريكَ بياضَ لبّتِها ووجهاً
كقرنِ الشمس أَفتقَ حينَ زالا

وأَشْنَبَ واضحاً حَسَنَ الثنايا
. . . .

. . . .
. . . .

وميّةُ أَحْسَنُ الثقلينِ خَدّاً
وسالِفَةً وأَحسنُهُ قَذالا

ولَمَ أَرَ مثلَها نَظَراً وعيناً
ولا أُمَّ الغزالِ ولا الغزالا

هيَ السقمُ الذي لابُرءَ منْهُ
وَبُرءُ السقم لو رضخَتْ نَوالا[1]

أرأيت كيف يصور «ذو الرمة» الظعائن المتحملة؟ أرأيت كيف يفصل في الصورة ويدقق، وكيف يبني المشهد الرحب الفسيح ويحشد فيه كثيراً من التفاصيل الدقيقة؟ أرأيت كيف يحيي رسوم

---

(١) المصدر السابق: القصيدة نفسها. شكت طعنت. افتق: ظهر من فتق السحاب. السالفة: صفحة العنق. القذال: خلف القفا. الرضخ: الشيء القليل.

هذه المقدمة رسماً رسماً كأنه أحد أولئك الشعراء الجاهليين الذين أنفقوا حياتهم كلها في بوادي الجزيرة العربية يتتبعون الظعن في حياتهم وفنهم معاً؟

لقد تحدث «ذو الرمة» كثيراً عن تثقيف الشعر، وأحب الصحراء، فلا غرابة في أن يبني مقدمة الظعن - وهي موضوع بدوي - كما كان يبينها شعراء الجاهلية المعروفون بتثقيف الشعر.

ويعزف بعض هؤلاء السلفيين عن «المقدمة الغزلية» عزوفاً شديداً، فليس في مدائح «الراعي» و «ذي الرمة» و«العجاج» مقدمة غزلية واحدة. ويعدُّ »الأخطل» أكثر السلفيين غزلاً في صدور مدائحه، بل إن «المقدمة الغزلية» توشك أن تضارع «المقدمة الطللية» ذيوعاً وانتشاراً - ولكنها أقصر منها - في هذه المدائح. وليس يتغزل «الأخطل» بامرأة بعينها، بل يتغزل بالمرأة عامة، ولذا يدور غزله في معاني الحب الكبرى التي تداولها الشعراء من قبل دون أن يولد في هذه المعاني، أو يغنيها بملامح دقيقة يستمدها من حياته، فنحن نحس إحساساً عميقاً أنه لايتغزل ولايعبر عن عواطفه بقدر مايستعير عواطف القدماء، ويحاول صياغتها من جديد صياغة لاتختلف هي الأخرى كثيراً عن صياغتهم. إن موقف «الأخطل» من المرأة هو امتداد للموقف القديم الذي عرفه الشعراء التقليديون في الجاهلية، فهو يحتفل بمحاسنها الجسدية احتفالاً بيِّناً، بل هو يلمُّ بصور القدماء نفسها، وهو لايتسع اتساع القدماء حقاً، ولكنه يعبر - في أغلب الأحيان - عن ذوق محافظ أصابه تطور يسير، يقول:

ألا ياسلمي ياأمَّ بِشرٍ على الهجرِ
وعن عهدِكِ الماضي لهُ قِدَمُ الدّهرِ
ليالِيَ تلهو في الشبابِ الذي خلا
بمُـرتجّـةِ الأردافِ طيّبَـةِ النّشْـرِ
أَسيلةِ مجرى الدمعِ خَفّاقَةِ الحشَا
من الهيفِ مِبرَاقِ الترائبِ والنّحرِ
وتبسِمُ عن أَلمى شتيتٍ نباتُهُ
لذيذٍ إذا جادَتْ به واضحِ الثغرِ
من الجازئاتِ الحُورِ مطلبُ سِرِّها
كبيضِ الأَنوقِ المُستكِنّةِ في الوَكْرِ
وإِنـي وإِيـاهـا إِذا مـالَقِيتُهَـا
لكالماءِ من صَوبِ السّحابةِ والخمرِ (١)

فاذا نحن استثنينا هذا الدعاء الجميل بالسلامة الذي استهل به الشاعر غزله، لم نكد نجد في هذا الغزل شيئاً يميزه من الغزل القديم في روحه وصوره وصياغته جميعاً، فحبيبة «الأخطل» ضخمة الأرداف، طيبة النشر، أسيلة الخد، ضامرة الخصر، مفلّجة الأسنان، بعيدة المنال.... وهي كالظبية جمالا، ونوالها كبيض الأنوق.....

(١) الديوان (ق: ٥٠). النشر: الرائحة. الخفاقة: الضامرة. الترائب: ج تريبة وهي موضع القلادة من الصدر. شتيت نباته: أي أسنانه مفلجة غير متراكبة. الجازئة: الظبية تجتزىء بالرطب عن الماء. السر: صفو المودة أو النكاح. الأنوق: الرخم.

وقد يحتفل «الأخطل» أحياناً ببعض صفات النساء النفسية كالدلال والتمنع واعوجاج الخلق والإعراض عن الشيوخ والرغبة في اصطياد الرجال، وسوى ذلك. وحقاً قد يكون شعره رقَّ قليلاً، وقد تكون عنايته بهذه الصفات فاقت عناية السابقين بها، وقد يكون احتفاله بالمفاتن الجسدية دون احتفالهم، بل قد يكون استطاع أن يزاوج بين هذه المحاسن مزاوجة تفوق مزاوجة الأسلاف، ولكنه ظل ـ على الرغم من ذلك كله ـ محافظاً أو شديد المحافظة لايكاد ذوقه يفارق أذواق القدماء. وظلت مزاوجته دون مزاوجة معاصريه لافي الحجاز فحسب بل في العراق نفسه «كجرير» و «الفرزدق». لقد استرق الذوقُ العربي القديم ذوق «الأخطل» الجمالي والفني، فظل مشدوداً بقوة إلى الصورة الشعرية القديمة، وإلى مثال الجمال القديم، ولذا فنحن لانستغرب حين نراه يفخر في إحدى قصائده بأن حبيبته من العربيات البوادي، لم تلوِّحها حمّى دمشق، ولم يصبها جدريُّها، أو يفخر بأنه يصدُّ الأعجميات من النساء، ويمنح ودَّه العربيات الصريحات النسب:

ـ من العربيّاتِ البوادي ولم تكن
تُلَوِّحُها حُمّى دِمشْقَ ومُومُها[1]

ـ أَذودُ اللخلخانيّات عنهُ
وأَمنحُهُ المصرَّحةَ العِرابا[2]

(١) المصدر السابق (ق: ٣٣). الموم: جنس من الجدري.
(٢) المصدر السابق (ق: ٣٥). اللخلخانيات: الأعجميات.

ويغالي «الأخطل» في الاتكاء على القدماء، فهو يتكىء على «زهير» في بعض قصائده، فيتحدث ـ مثله ـ عن صحوة القلب وإقصاره عن الباطل في قصيدته:

صحا القلبُ عن سلمى وأَقصرَ باطِلُهْ
وعادَ لَهُ من حُبِّ أروى أَخابِلُهْ[1]

وهو يقلد «كعب بن زهير»، فيتحدث ـ مثله ـ عن بينونة سعاد، واستحقاب لبّه وفؤاده المعمود، في قصيدته الدالية التي أنشدها في «يزيد بن معاوية»:

بـانَـتْ سُعـادُ ففـي العينيـنِ تَسهيـدُ
واستحقبَتْ لُبّهُ فـالقلـبُ معمـودُ[2]

وهو يتكىء على هذين الشاعر وسواهما في قصائد أخرى، وأنا لاأريد أن أتتبع «الأخطل» خطوة خطوة، فلن يزيدنا هذا التتبع إلا اقتناعاً بسطوة الموروث الشعري على هذا الشاعر الاحيائي الكبير.

وقلما يفتتح «النابغة الشيباني» مدائحه «بالمقدمة الغزلية»، ولكنه يعرف كيف يطيل في هذه المقدمة حين يأتي بها، ويعرف كيف يتغزل فيحسن الغزل أو يبدع فيه، ويثير الغيرة في النفس.

ونحن نرى في هذا الغزل ـ على نحو مانرى في كل تقاليد

(١) المصدر السابق (ق: ٣٧).
(٢) المصدر السابق (ق: ٩).

القصيدة لدى هذا الشاعر ـ ملامح بدوية أصيلة، ورقة أصيلة أيضاً. ويحتفل «النابغة» ـ على عادة الشعراء الجاهليين ـ احتفالاً عظيماً بمحاسن حبيبته الجسدية، وقد يلمُّ بطرف من الوصف النفسي، فموقفه من المرأة ـ كموقف الأخطل ـ امتداد للموقف الجاهلي القديم أو احياء له على الأصح. وليس يختلف غزله ـ بصورة عامة ـ كثيراً عن الأغزال الجاهلية إلا في الاتساع والتدقيق، وهو ـ في كثير من صوره وأسلوبه ـ يرتدُّ إلى هذا الغزل الجاهلي ويستمد منه، وقد يجدد فيه أحياناً تجديداً يسيراً. يقول في قصيدته «الميمية» التي أنشدها في مدح «الوليد بن عبد الملك»، والتي تذكرنا كثيراً بمعلقة «لبيد»:

أَضحــت أميمــةُ لايُنــالُ زِمــامُهــا
واعتــادَ نفسَــكَ ذِكــرُهــا وسَقــامُهـا

ورأت سهامَكَ لم تَصِدْها فالتوَتْ
واختــلَّ قلبُــكَ إِذْ رَمَتْــكَ سِهــامُهـا

وذَهــابُ همّــي وصــلُ مَــنْ عُلِّقْتُــه
وهَنــانــةٌ يشفــي السقيــمَ كــلامُهـا

يُربي على حُسنِ الغواني حُسنُها
ويــزيــدُ فــوقَ تمــامِهــنَّ تَمــامُهـا

تخطُــو عَلــى بــرديّتيــنِ بغــابــةٍ
ممكــورتيــنِ فمــا يــزولُ خِــدامُهـا

ولهــا غَــدائــرُ قَــد علــونَ مــآكمــاً
يُغــذَى العبيــرَ أَثيثُهــا وسَخــامُهـا

ولهـــا كهمِّـــكَ مقلتـــانِ وسُنّـــةٌ
وبهـا يُضـاءُ مِـن الـدُّجى إِعتـامُهـا
تجلـــو بـــأَفنـــانٍ أغـــرَّ مُفلّجَـــاً
يَجــري عليــهِ أَراكُهــا وبَشــامُهــا
وتُـــريـــكَ دلاً آنســـاً وتقتُّـــلاً
ويَــزيــنُ ذاكَ بهــاؤهــا وقَــوامُهــا
وهــي التــي كَملــتْ تُشبِّــهُ دُميــةً
أَو دُرَّةٌ أغلــى بهــا مُستــامُهــا[1]

وهكذا يمضي في هذا الغزل ـ أو في هذا التصوير ـ في بضعة وعشرين بيتاً، ثم ينصرف عنه إلى أطلال هذه الحبيبة، فيصورها تصويراً بديعاً، ويقف وقفته المعهودة الرائعة على المطر وحيوان الديار.

ونحن حين نردد النظر في هذه المقدمة ندرك أن «النابغة» ـ على تحليقه العالي ـ لم يزل مشدود الجناحين إلى أسوار الشعر القديم، فما يزال ذوقه محافظاً محافظة شديدة كأنه ذوق أحد الشعراء الأسلاف، فحبيبته وهنانة، ممتلئة الساقين، ضخمة المأكمة، دقيقة الخصر، مفلجة الأسنان، طويلة الغدائر. . . . ومايزال يردد نظره في الغزل القديم فيستمد منه كثيراً من الصور

---

(١) الديوان (ق ص ١٠٨). الوهنانة: التي فيها فتور. البردية: نبات. الممكورة: المدمجة الخلق. الخدام: الخلخال. المآكم: ج مأكمة وهي العجيزة. الأثيث: الشعر الكثير. السخام: الشعر اللين الملمس. السنة: الوجه. الاراك والبشام: ضربان من الشجر. التقتل: التثني والتكسر في مشية المرأة. المستام: المساوم.

فالساق كالبردية، والكفل ككثيب الرمل، والأسنان كالأقحوان، والريق كخمرة معتقة مزجت بكافور وماء، والحبيبة كالدمية أو الدرة وهكذا... بل هو لايزال يستعير الأساليب الفنية القديمة على نحو مايصنع «الأخطل» فيخرج إلى «الاستطراد» في معرض الصورة كما في قوله:

وكـأنَّ مِسكـاً أو شمـولاً قَـرقفـاً
عَتَقَـتْ وأَخلـقَ بـالسنيـنَ خِتـامُهـا

يُشفـى بنفحتِهَـا وريـحِ سيـاعِهـا
عند الشُّروبِ من الرؤوسِ زُكامُها

شيبَـتْ بكـافـورٍ وماءِ قَـرنْفُـلٍ
وبمـاءِ مَـوهبـةٍ يَسِـحُّ فِـدامُهـا

يَجـري علـى أَنيـابهـا ولِثـاتهـا
لمّـا تكـوَّر وانجلـى إعتـامُهـا[1]

لقد أراد «النابغة» أن يشبه ريق حبيبته بالمسك أو بالخمرة، فاستطرد إلى وصف هذه الخمرة ومامزجت به من الكافور والماء في أربعة أبيات. وقد مر بنا أن هذا الولع بالاساليب الفنية القديمة هو لون من المحافظة الذوقية، أو الاسترقاق للقديم. إن صنيع «النابغة» هاهنا لايختلف عن صنيعه في الظعن والاطلال، فهو يستدير - في هذه المواطن جميعاً - إلى القديم ويحييه، ويصدر

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. الشمول: الخمر. القرقف: القويه. السياع: شجر البان. الشروب: الشاربون وهي جمع الجمع. الموهبة: نقرة في الجبل الفدام: المصفاة. تكور: تقطر.

عنه في المعنى والصورة والأسلوب أو يتشبّه به ويضاهيه.

ولايكاد «رؤبة» يتغزل في صدور مدائحه ـ بل اراجيزه عامةـ، فاذا تغزل لم يلبث أن يتحول عما هو فيه إلى أمر آخر، فاذا المقدمة الغزلية في ديوانه قصيرة تجللها قتمة ظاهرة، فهو يشكو فيها همومه، ويصور حبيبته لوّامة تعذله في كل أمر مهما صغر، ويدعوها إلى الإقصار، وينعت طرفاً يسيراً من محاسنها. وأنا أظن أن هذه العذالة اللوامة هي زوج الشاعر، فهي تحاوره في شئون البيت، وانفاق المال، وطالما حرَّقت جلده باللوم في مواطن أخرى غير الغزل. يقول:

هاجَكَ من أَروى كمُنهاضِ الفَكَكْ
هَمٌّ إذا لم يُعْدِهِ هَمٌّ فَتَكْ
كأنّه إذْ عادَ فينا وزحَكْ
حُمّى قَطيفِ الخَطِّ أَو حُمّى فَدَكْ
وقد أَرتْنا حُسنَهَا ذَاتُ المَسَكْ
شادِخَةُ الغُرَّةِ غرّاءُ الضَّحِكْ
تَبَلُّجَ الزهراءِ في جَنحِ الدَّلَكْ
لاتَعذليني بالرَذالاتِ الحَمَكْ
ولاشَظٍ فَدْمٍ ولاعَبْدٍ فَلِكْ
يربضُ في الروثِ كبرذونِ الرَّمَكْ[1]

---

(١) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ١١٤ ـ١١٨). الانهياض: أن يجبر العظم ثم يصيبه الكسر بعد جبره. الفكك: أراد الفك ثم أظهر التضعيف لحاجته إليه. لم يعده هم: لم يعنه ويقوه عزم ومضاء. زحك: تنحى. قطيف الخط: أرض بالبحرين =

وليس يخفى مافي لغة هذه المقدمة من وعورة وكزازة، وليس يخفى أيضاً تقصير «رؤبة» الشديد في هذا المضمار، فقد استحالت المقدمة بين يديه إلى مقدمة في الشكوى، وأوشكت أضواء الفتنة الأنثوية الزاهية أن تغيب منها.

وإذا كان هذا الراجز الكبير قد قصّر في إحياء المقدمة الغزلية تقصيراً واضحاً، فانه قد قام بدور احيائي رائع حقاً حين نهض - وحده تقريباً - باحياء مقدمة أخرى هي مقدمة «الشيب والشباب»، وحقق لها كل ماكانت تحلم به وتنتظره، بل ربما أكثر مما كانت تحلم به وتنتظره، فاكتملت على يديه، واستقرت أصولها ورسومها، وتميزت ملامحها، وسطعت صورتها سطوعاً شديداً. وأنا أظن أن الدكتور «حسين عطوان» قد ظلم هذا الشاعر ظلماً شديداً حين تحدث عن هذه المقدمة في ديوانه، فألم بها الماماً خاطفاً كالبرق وانتهى إلى القول: «إلى غير ذلك من المقدمات التي بكى فيها شبابه وألمه لفقده، والتي تكشف عن أنها لاتختلف عن مقدمات الشعراء في مضمونها[1]». وإنه لغريب حقاً أن يقف الدكتور عطوان هذه الوقفات الطويلة على أطلال بعض الشعراء فيدقق تدقيقهم في آياتها من نؤي ووتد ورماد... ثم ينصرف كل هذا الانصراف عن هذه المقدمة

= فدك: أرض ذات نخل قريبة من المدينة. المسك: الاسورة من العاج. شاذخة الغرة: منتشرة الغرة. الزهراء: سحابة بيضاء. الحمك: صغار الابل والشاء ونحوهما ورذاله. الفدم: العيي. الفلك: المدور الاليتين.

(١) مقدمة القصيدة في العصر الأموي. ص١٥٩.

العامرة بالموضوعات الانسانية الحية الخالدة. وأنا أظن أن هذا ليس انصرافاً عن مقدمة «الشيب والشباب»، بل هو انصراف عن الرجز. ويعود هذا الانصراف - في تقديري - إلى سببين: صعوبة الرجز صعوبة شديدة، وسوء ظن الباحثين به. فقد أغرب الرجاز في ألفاظهم إغراباً لانظير له في تاريخ الشعر، فحال هذا الاغراب بينهم وبين سيرورة شعرهم، بل حال بينهم وبين أذواق الجمهور - ولاسيما في عصرنا الحاضر -، وحجز جدار اللغة الشائك أنظار الناس عن التدقيق في حديقة الرجز تدقيقاً هادئاً. ولم يحسن الباحثون الظن بالرجز عامة، فقد وقر في أذهانهم أن الرجاز لم يريدوا من وراء رجزهم سوى امداد اللغويين بثروة لغوية هائلة، وهكذا جرَّد هؤلاء الباحثون الرجز من العنصر الجمالي. ولست أشك في أن هذا الموقف - أو الحكم - ينطوي على ظلم بيِّن، وينحرف عن الحق انحرافاً ظاهراً. وأنا لاأريد أن أتحدث الآن في فنية الرجز فهذه مسألة أخرى غير التي نحاول استجلاءها.

ونعود لنصل ماانقطع من حديث مقدمة «الشيب والشباب» في مدائح «رؤبة» فنقول: إنها أكثر المقدمات دوراناً في هذه المدائح، وهي - أيضاً - أوسع المقدمات وأغناها بالتفاصيل والجزئيات، وأكثرها احتفالا بالقص والتصوير. ونحن نعلم أن الشعراء الأمويين لم يلتفتوا إلى هذه المقدمة، ولم يقفوا عليها إلا نادراً، فاذا فعلوا كانوا في عجلة من أمرهم، كما هي الحال لدى «الفرزدق». وربما كان «الأخطل» أكثر تريثاً من «الفرزدق» في بناء هذه المقدمة، ولكنه قلما يلمُّ بها، فاذا ألَمَّ رأينا أمامنا صورة من

«الأعشى» وقد علاها شحوب شديد كما في قوله:

وقَــد قــالــتْ مُــدِلّــةُ إذْ قلتْنــي
أَراكَ كبُــرتَ والصــدغِيــنِ شــابــا

فــإنْ يــكُ ريّقــي قــد بــانَ منّــي
فقــد أَروي بــه الــرسَــل اللّهــابــا

وكــــنَّ إذا وردْنَ لتــــمٍّ ظَــــمءٍ
عبــأتُ لكــلِّ حــائمــةٍ شــرابــا

أذودُ اللخلخــــانيــــاتِ عنــــهُ
وأمنحُــهُ المُصَــرَّحَــةَ العِــرابــا[1]

وإذاً لقد كانت مهمة احياء هذه المقدمة وتطويرها تقع على عاتق «رؤبة» وحده تقريباً. وتتحدث هذه المقدمة ـ كما هو معروف ـ عن الشيخوخة ومواجعها ومنازلها الضيقة، ثم ترتد إلى الماضي حيث الشباب الأخضر الغض فتتغنّى به، وتتعزّى بأيامه الوارفة الظليلة عن أيام الخريف الحزينة الجرداء. ولكن الشعراء يختلفون بعدئذ اختلافاً شديداً في رسم صورة الحاضر، واستدعاء صورة الماضي، ومقابلة احداهما بالأخرى.

لقد مر بنا منذ قليل أن «رؤبة» يحتفل في هذه المقدمة بالقص والتصوير، ونحن نجد صورة من هذا الاحتفال في حديث الشاعر

---

(١) شعر الأخطل(ق: ٣٥) وانظر ديوان الأعشى(ق: ٢٩). قلتني: كرهتني. التم: التمام. الظمء: مابين الوردين. الريق: أول الشباب. الرسل: القطع من الابل. اللهاب: العطاش، وقد أراد بالرسل النساء.

عن شيخوخته، فهو يحسن تصوير هذه الشيخوخة، فيصور مظاهرها الجسدية وملامحها النفسية، ثم يصور انعكاساتها الاجتماعية، فيصور موقف النساء منه ـ ويحرص على تصوير موقف زوجه خاصة ـ، وقد يخرج إلى شيء من التأمل والنظر العقلي في أحوال الدهر وانقلابه بالناس، على نحو مانرى في مقدمته التي نجتزىء منها هذه الأبيات:

يـابَكْـرَ قَـد عجّلْـتِ لـومـاً بـاكـرا
يتـركُ فـي القلـبِ سُعـاراً سـاعـرا

والعقـبُ يعتـزُّ الـدهـيَّ المـاكـرا
والـدهـرُ مـن تـردادِه الأَطـاورا

رهْـنٌ بـأَسْبَـابٍ تَصـورُ الصـائـرا
كفـى بتكـرارِ الليـالـي زاجِـرا

وكـلٌّ سـاعٍ يجتَبـي الـذخـائـرا
لقـد رأَتنـي لاأنـي مسـافـرا

ألقـى ريـاحَ البـردِ والأَحـاررا
أَشعـثَ نجـديّـاً وقَـرّاً غـائـرا

عـن التصـابِـي والغـوانـي فَـاتِـرا
والشعـرَ عـن جبهـةِ رأسـي حـاسـرا

أَجلـحَ إلاّ قُـزَعـاً زعـائـرا
صـدّتْ وَيُبْـدي الكِبَـرُ المقـاذرا

صــــدودَ أمِّ البــوِّ أَمســـت ذائـــرا
مــن أَنْ رأَت فــي لحيتــي القتـائِـرا
لاقــى غُــرابُ الــرأس ذُعــراً ذاعــرا
إِذْ نــزلَ الشيــبُ فــأَمســى نــافِــرا
لايَبْعـــدِ الله الغـــرابَ الطـــائـــرا[1]

فنحن نجد «رؤبة»فيما أنشدنا من هذه المقدمة يتحدث عن الدهر، ويصوِّر شيخوخته وموقف صاحبته منه. وقد استطاع بقدرته الفائقة أن يستغلَّ ما في هذه الموضوعات من طاقات فنية ضخمة، وأن يولِّد فيها توليداً ممتازاً. فهو ينعم النظر إلى الدهر فيجده خصماً جباراً لايقوى أحد عليه، يغلب الداهية الماكر، وينقلب بأهله حالا بعد حال، ويلوِّن هذه النظرة بلون إسلامي جميل؛ فكل امرىء سوف يجد أمامه ما يدخر، وكفى بتكرار الليالي زاجراً للمرء! وهو يرسم صورة حية لشيخوخته فقد شغلته تكاليف الحياة، وفتر عن التصابي ومطاردة النساء، وانحسر الشعر عن جبهته إلاّ قُزَعاً متفرقة، واشتعل الشيب في لحيته فذعر منه غراب الرأس وطار ـ لايبعد الله الغراب الطائرا ـ، وغدا وكراً

(١) شرح ديوان رؤبة (الأجوزة ص ٢٦٣ـ٢٧٢). عقب الشيء: آخره. يعتّز: يغلب. الأطاور: الأحوال. تصور: تعطف، يريد أن الدهر يقلب حالا بعد حال. يجتبي الذخائر: يصير إلى ماقدم من عمل. أني: افتر. والونى: الفترة. الأحارر: ج حر. الأشعث: المغبر الرأس المتلبد الشعر. حاسر: متجرد. الجلح: ذهاب الشعر من مقدم الرأس. القزع: المتفرق. زعائر: من الزعر وهو قلة الشعر. البو: جلد ابن الناقة وقد حشي تبناً لتعطف عليه. القتائر: ج قتير وهو الشيب. غراب الرأس: أراد سواد لمته.

للشيب، أريد أن أقول للشيب الكريه. وهو يصور موقف صاحبته منه تصويراً بديعاً فقد بكرت تلومه وتسرف في اللوم، فتترك في القلب سعاراً كالجمر، بل هي أنكرته إنكاراً جمّاً، فصدَّت عنه ـ والكبر يبدي المساوىء ـ صدود أم البوِّ حين تعرفه بعينيها وتنكره بأنفها!

وأنا لاأعرف حقاً كيف تكون فتنة الشعر ان لم يكن هذا التصوير متوهجاً بالفتنة. بل أنا لاأعرف عمَّ يجب أن يتحدث الشعر ان لم يتحدث عن هذه المواقف الانسانية الأصيلة التي يعرفها البشر في كل أرض وكل زمن ! حين يتغير نسيم الحياة على السفح الآخر من الجبل تتغير الحياة نفسها، ومن حق الشعر ـ بل من واجبه ـ أن يشرف بنا على هذا السفح، ويصور ساعة الأصيل أو ساعة الغروب، ويرسم لنا مشهد القافلة الراحلة في لحظة الوداع.

ودائماً ينعطف «رؤبة» إلى الماضي ـ وقد ضاق به الحاضر، وقيّدته الشيخوخة ـ يتنسم بعض هواء الجنة. لقد غلبه القنوط وأيس من حاضره، فهو يلوي عنقه إلى الوراء دائما. ماأصعب أن يعيش المرء في الماضي!! وأن يكفَّ عن النظر إلى الحاضر أو إلى القادم المختبىء تحت جناح المجهول!!

وحين يرتدُّ «رؤبة» إلى الخلف يرسم صوراً زاهية للشباب في لهوه وفراغه وصبوته وجماله، ويصور اقبال النساء عليه، ونفثه السحر لهن، والتغرير بهن. ولكنه لايتعهر في هذا تعهر «الأعشى»، ولايطيل في قصه اطالته، وقد يبوح ـ في غمرة الذكرى الجميلة التي خلّصته من ربقة الحاضر ووحشته ـ بما

يزهر في نفسه من الأمانيّ على نحو مانرى في قوله:

فقـــد أُري الأَدمـــانَ والجـــآذرا
وَحفَـاً مـن الكَـرمِ علـيَّ نـاشـرا

وليـــنَ سحنـاء وجِسمـاً مـاظـرا
إذ متـنُ قـوسـي لـم يُنـازِع آطِـرا

وقـد أُرى لـي فـي الصِّبا عَسـاكـرا
جنِّـــيَ جِـــنٍّ أَضـــربُ الأَســادِرا

أكـاد مـن جهـلٍ أُحِـبُّ الهـاجِـرا
فــي عُصُـرٍ عشنـا بـه أعـاصِـرا

وقـــد ذكـرنـا النّعَـمَ الأَحـابـرا
وصبـــوةً لـــم تُنسِنــا الأَخــافِــرا

أَزمـان أَرقـي الأُنَّـسَ المعـاصِـرا
رقيـــةَ خَتّــالٍ وطِبّــاً ســاحِـرا

فليـــتَ أَيـــامَ الصِّبــا عـــواكــرا
وليـــتَ مُبتــاعَ الشبــابِ التــاجـرا

نعطيــهِ حُكــراً قبــل أن يُحــاكـرا
في البيعِ لو ردَّ الشبابَ الناضِرا[1]

---

(١) المصدر السابق، الارجوزة نفسها. الأدمان: جمع أدمانة وهي الظبية الحمراء. الوحف: الشعر الكثير الأسود. السحناء: البشرة والهيئة. الماظر: الطويل المعتدل. الاطر: العاطف، يريد قبل أن ينحني من الكبر. الأسادر: النواحي. الأخافر: من الخفر وهو الحياء. المعاصر: ج معصر وهي الجارية. الطب: السحر. عواكر: رواجع.

ويعمِّق «رؤبة» إحساسنا بهذا الانقلاب الذي أصابه حين يشبّه نفسه بالنسر، ثم يرسم لهذا النسر صورتين متقابلتين: يظهر في احداهما كليلاً أرهقه الدهر، وكاد يفنيه اختلاف الأعصر. ويظهر في الأخرى قوياً، حديد القلب، تنحجر الطير منه، فيهوي عليها كأنه الجلمود، ويفصِّل في هذه الصورة تفصيلاً شديداً[1] .

وحيثما اتجهنا في «مقدمة الشيب والشباب» نحس أن «رؤبة» زوج عاثر الحظ. لقد اصطلحت عليه الأوصاب جميعاً: قيّدته الشيخوخة في منازلها الباردة، وحرَّقت الزوج جلده بلومها وتعنيفها وسبابها، وقد ينكر الشاعر على زوجه انكارها، فكيف تلوم العجوز شيخاً وتعيِّره بأفعال الدهر، وهي ليست بنجوة مما تعيره به، فقد صارت هي الأخرى إلى ماصار إليه؟:

قد بكَرَتْ باللّومِ أمُّ عَتّابْ
تلومُ ثِلباً وهي في جِلْدِ النَابْ

أَن نالَ من كِذبةِ جِلدٍ جِلحابْ
نَحتُ الليالي كانتجابِ النجّاب[2]

وقد يضيق بها فيعلن عدم اكتراثه بما تذيع أو تكتم من أمره، ويحذِّرها من أن تكون كالذئاب الورق إذا رأت بصاحبها دماً

---

(١) المصدر السابق(الارجوزة ص: ٧٩ـ٩٢)

(٢) المصدر السابق (الأرجوزة ص: ٢٨٦ـ٢٩٥). الثلب: الشيخ الكبير. الناب: الناقة المسنة. كذبته: لحمه وقوته. الجلحاب: الضخم. الانتجاب: قشر النجب، وهو لحاء الشجر.

شدَّت عليه[1] . إلى غير ذلك من مظاهر هذه العلاقة السيئة، بل السيئة سوءاً شديداً.

وماأكثر مايجنح «رؤبة» إلى تقصي الصورة التي يرسمها، وقد أدى ذلك إلى ظاهرة أسلوبية هي ظاهرة «الاستطراد» في معرض الصورة على نحو مانرى في قوله:

لاتحسَبيني حَجَراً من هَضْبِ
يَكسرُ مايُردى بهِ وينبي
عن متنْهِ مرداةَ كلِّ صقْبِ
وقدِ انْطَويتُ انطواءَ الحصْبِ
بينَ قَتادِ ردَهةٍ وَشَقْبِ
بعد مديدِ الجسم مُضْلَهِبِّ[2]

لقد أراد «رؤبة» أن يصور كيف أصابه الدهر فطواه كما تنطوي الأفعى، فاذا هو يخرج إلى التدقيق والتقصي في الصورة، فيصور انطواء الأفعى في شجر العضاه النابت في الماء، ثم يسرف في التدقيق فاذا الماء في رأس صخرة، وإذا الصخرة تطل على فرجة في رأس جبل. وقد مرَّ بنا أن هذه الظاهرة الأسلوبية عريقة أصَّلها شعراء الجاهلية، ولاسيما شعراء مدرسة الصنعة الذين عرفهم

---

(١) المصدر السابق (الأرجوز ص: ١٦٠-١٦٢)

(٢) المصدر السابق (الأرجوزة ص: ٣٠٧-٣١٣). يردي: يكسر. ينبي: يرد ويصرف. المرداة: الحجر. الصقب: الجبل الطويل. الحصب: حية دقيقة. القتاد: شجر العضاه. الردهة: الماء يكون في رأس الصخرة وفي رأس الجبل. الشقب: الفرجة تكون في الجبل، وربما كانت بين الجبلين. مضلهب: شديد.

النقاد باسم «عبيد الشعر».

فاذا استدرنا بعدئذ ندقق النظر في هذه المقدمة وجدنا «رؤبة» يستمد بعض صوره من الموروث، فالنساء جآذر، واللمة السوداء غراب [1] ، والشاعر كالأسد أو النسر، وصاحبته كالشمس[2] ، وريق النساء بارد عذب صاف كماء نقرة في الجبل[3] .. ولكن «رؤبة» الشاعر المصور لم يكثر من الصور القديمة، بل راح يبدع كثيراً من الصور، ويكفي أن نشير إلى مامر بنا منها: لقد أصاب الدهر الشاعر فانطوى كما تنطوي الأفعى، وانكرت صاحبته شيبه فراحت تصدُّ عنه صدود أم البوِّ تعرفه بعينيها وتنكره بأنفها، أو هي أوشكت أن تكون كالذئاب الورق إذا رأت دماً بصاحبها شدَّت عليه، والشيب كالبغاث وولد الضبع وسوى ذلك....

وباختصار: لقد بعث «رؤبة» مقدمة «الشيب والشباب» ونهض بها نهضة رائعة، فأمدَّها بكل أسباب الحياة والنمو، وأضاف إليها هذه النظرات العقلية، ووسّع في جنباتها، فبرزت صورة الشيخوخة بسطوع شديد، واتكأ على بعض الأساليب الفنية الموروثة، وتناول بعض الصور التراثية أيضاً، ثم ابتدع كثيراً من الصور وأضافها إليها. وبذا حقق لهذه المقدمة ماحققه الشعراء الاحيائيون الكبار للمقدمات التقليدية الأخرى.

هذه هي المقدمات التي عرفتها «قصيدة المدح» لدى

---

(١) المصدر السابق(الارجوزة ص: ٢٦٣-٢٧٢)

(٢) المصدر السابق (الارجوزة ص: ٧٩-٩٢)

(٣) المصدر السابق (الأرجوزة ص: ٢٨٦-٢٩٥).

الاحيائيين السلفيين، وهذه هي صورها الإحيائية كما رسمها أولئك الشعراء، وهي ـ كما رأينا ـ صور واسعة دقيقة شديدة الكلف بالقديم رسوماً وصوراً وأسلوباً وروحاً، تحييه وتمتدُّ به وتطوِّره، ولكنها تظل أمينة عليه ـ بل أسيرة له ـ، بعبارة واحدة: لقد بعث هؤلاء الشعراء المقدمات التقليدية ـ وعلى رأسها المقدمة الطللية ـ، وراحوا يضاهونها، ويرتفعون بها إلى مرتبة الحذق الفني.

وإلى جانب هذه المقدمات نرى بعض المقدمات الأخرى التي ألمَّ بها بعض هؤلاء الشعراء إلماماً يسيراً ـ أو يسيراً جداً ـ في بعض مدائحهم كمقدمة «الطيف» لدى «الأخطل» و«الراعي»، ومقدمة الشكوى لدى «الراعي» و«العجاج»؛ والمقدمة الدينية ـ وهي غصن إسلامي لم تعرفه شجرة الشعر العربي قبل «لبيد»ـ لدى «العجاج». ونحن لن نفصِّل القول في هذه المقدمات، فهي ـ كما قلت ـ نادرة جداً، وصغيرة جداً، لايكاد يميزها المرء في هذه اللجة الاحيائية العالية.

فاذا فرغ هؤلاء الشعراء من حديث المقدمات في صدور مدائحهم، وقد تشعبت بهم سبل القول فاستقامت حيناً وانعطفت آخر، نهضوا إلى إبلهم يقطعون بها ظهر الصحراء الواسعة، ميممين قصور الممدوحين تحثهم الحاجة أو الرغبة في الغنى، وتناديهم بروق الغيث القريب. وينتشر حديث الرحيل في مدائح هؤلاء الشعراء انتشاراً واسعاً، وتتردد أصداؤه قوية عميقة في أرجاء واسعة منها، ويتميز هذا الحديث بطوله واتساعه وكثرته،

فهو يتردد في طائفة ضخمة ـ أو ضخمة جداً ـ من هذه القصائد، وهو طويل واسع في أغلب الأحيان، ومسرف في الطول والاتساع أحياناً، ونادراً مايقصر ويضيق. وهو يتميز أيضاً باكتمال أركانه أو عناصره الكبرى التي استقرَّت منذ عصر التأصيل ـ أو الاحتراف ـ، ففيه حديث الابل أو الناقة، وفيه حديث الصحراء، وفيه قصص الحيوان الوحشي على اختلافها، بل إن بعضهم زاد فيها قصة جديدة لم نكن نعرفها لدى الجاهليين هي قصة طير الصحراء، أريد قصة طائر القطا. وهو يتميز ـ ثالثاً ـ بصورته البدوية الساطعة كشمس الصحراء ساعة الهاجرة، فلا يكاد المرء يقوى على التحديق فيها إذا لم يظلل بصره بكلتا يديه. وهو يتميز ـ أخيراً ـ بهذا الاتكاء الشديد على القديم في الرسوم والمعاني والصورة والأسلوب، بل في بعض صيغ التعبير أحياناً، أو لنقل: إنه يتميز ـ أولاً وأخيراً ـ باحياء القديم ومضاهاته في كل أطراف العمل الفني ـ أو الرحلة ـ مضاهاة تنتهي، في كثير من الأحيان، إلى ضرب من الاسترقاق. وسنحاول في الصحف القادمة أن نقف على هذا التقليد لدى هؤلاء الشعراء واحداً واحداً علّنا نستطيع أن نغني الصورة العامة التي رسمناها له بطائفة من التفصيلات والملامح الدقيقة.

لقد مرّ بنا أن «الأخطل» يبني مقدمات مدائحه بناء سلفياً، وهو يبني رحلته في هذه المدائح بناء سلفياً أيضاً، فهو ينزع في الموطنين معاً ـ المقدمة والرحلة ـ منزعاً جاهلياً واضحاً. ويكثر «الأخطل» من الرحيل في مدائحه، فتستبحر «الرحلة» في هذه المدائح حتى يوشك قارىء شعره أن يظن أنه يقلِّب أحد الدواوين

الجاهلية، ويقوّي هذا الظن تلك السمة الاحيائية البارزة التي يتسم بها حديث الرحيل، فهو حديث واسع طويل تتوزعه شعب ثلاث، ترتسم في الأولى صورة الصحراء، وتظهر في الثانية صورة الابل، وتختص الأخيرة بقصص حيوان الصحراء وطيرها.

ولست أسرف إذا قلت: إن «الأخطل» يعنى بالصحراء عناية الجاهليين تماماً، بل هو يتفوق في تصويرها والحديث عنها على كثيرين منهم. فهو يعنى بتصوير الهاجرة عناية واسعة، فلا يكاد يلمّ بوصف الصحراء حتى ينصرف إلى تصويرها، وأهم مايسترعي انتباهه في هذه الهاجرة منظران: منظر السراب، ومنظر الحرباء.

يصور السراب فيشبهه بالملاء أحياناً[١]، أو يشبه اضطرابه باضطراب الذئاب[٢]، وربما صور الابل وهي تطفو فوقه أو تنخفض فيه[٣] إلى غير ذلك من الصور.

ويصف «الحرباء» فيصور استقباله للشمس ودورانه معها حيث تدور، وهو - في ذلك - لايخرج عن احدى صور ثلاث: صورة اليماني المصلّي، وصورة الأسير المكبل، وصورة المختنق الذي انتفخت أوداجه.

وقد يصور بعض حيوان الصحراء كالنعام والثعالب والذئاب، أو يصور مخاوف هذه الصحراء، أو يصف ترابها وقد غربلته الريح، على نحو مانجد في هذا المشهد الواسع الذي يرسمه:

---

(١) شعر الأخطل (ق: ٥٠).
(٢) المصدر السابق (ق: ١٣٤).
(٣) المصدر السابق، القصيدة نفسها.

وبيداءَ مِمْحالٍ كـأَنَّ نعـامَهـــــــا
بـأَرجـائهـا القصـوى أَبـاعـرُ هُمّـلُ
تــرى لامعـاتِ الآلِ فيهَـا كـأَنّهـا
رجـــالٌ تَعــرَّى تـــارةً وتَســـربَـــلُ

وجــوزِ فــلاةٍ مــايُغمِّـض ركبُهـا
ولا عينُ هاديها من الخوف تَغفلُ

بكــلِّ بعيــدِ الغَــولِ لايُهتــدى لــه
بعِــرفــانِ أَعــلامٍ ومــا فيــه مَنْهــلُ

مــلاعــبُ جِنّــانٍ كــأَنَّ تــرابَهَــا
إذا طَــردَتْ فيــه الــريــاحُ مُغَــرْبَــلُ

أَجـزْتُ إِذا الحــربــاءُ وافــى كـأَنّـهُ
مُصــلٍّ يمــانٍ أَو أَسيـــرٌ مُكبّـــلُ

إلـى ابـنِ أُسيـدٍ خـالـدٍ أَرقلَـتْ بنا
مســانيــفُ تَعــروري فــلاةً تَغَــوَّلُ

تــرى الثعلـبَ الحولـيَّ فيهـا كـأنّـه
إِذا مـاعـلا نَشـزاً حِصـانٌ مُجَلّـلُ(١)

وربما صور قيظ الهاجرة الشديد، ورياحها الراكدة، أو صور مناهل الماء الآجنة، وماعلاها من الطحالب، وماأقام عليها من الذئاب على نحو مانرى في هذه الأبيات التي نجتزئها من احدى رحلاته:

---

(١) المصدر السابق(ق:١). الهمل: المتروكة. تسربل: أي تلبس السرابيل. الجوز: الوسط. بعيد الغول: شديد البعد. جنان: جن، يريد انها مقفرة من الانس. الحرباء: دويبة معروفة. الحولي: الذي حال عليه الحول.

صُعر الخدود وقد باشرنَ هاجرةً
لكوكبٍ من نجومِ القيظِ مُلتَهِبِ
حامي الوديقةِ تُغضي الريحُ خَشيتَه
يكادُ يُذكي شِرار النارِ في العُطَبِ
. . . .
. . . .
إذا حُبِسْنَ لِتَغميرٍ على عَجَلٍ
في جَمٍّ أَخضرَ طامٍ نازحِ القَرَبِ
يَعتفنه عند تينانٍ بدمنتِهِ
بادي العُواءِ ضئيلِ الشخصِ مُكتَسِبِ
طاوٍ كأَنَّ دخانَ الرِّمثِ خالَطَهُ
بادي السغابِ طويلِ الفقرِ مُكتئبِ(١)

بيد أننا يجب أن نذكر أن «الأخطل» لم يكن يصور الصحراء على هذا النحو دائماً في أحاديث الرحيل، بل كان يجنح أحياناً إلى الايجاز ـ أو الايجاز الشديد ـ، وأنه كان ـ بصورة عامة ـ يتوسط في رسم المشاهد فلا يتسع اتساع «لبيد»، ولايقصِّر تقصير «المتلمس» و«أوس»، بل يمضي وسطاً فينضمّ إلى «المثقب» و«الأعشى».

---

(١) المصدر السابق (ق:٢٤). باشرن: الكلام على الابل. إغضاء الريح: ركودها. الوديقة: شدة الحر. العطب: الخرق ويريد الثياب الخلقان. التغمير: الشرب القليل. القرب: الليلة التي تصبح فيها الابل الماء. التينان: الذئب. الرمث: شجر.

ويجب أن نذكر أيضاً أن المناظر التي استوقفت «الأخطل» هي ـ في الغالب الذي يوشك أن يستغرق الكل ـ المناظر نفسها التي استوقفت اسلافه الجاهليين؛ وأن الصور الشعرية التي ألّم بها هي ـ في الغالب أيضاً ـ صور تقليدية. ولسنا نعجز عن ردّ هذه المناظر والصور إلى مظانها في ديوان الشعر الجاهلي: فالسراب والملاحف عند «امرىء القيس» و«المثقب» وكثيرين آخرين، وصورة الهاجرة ورياح السموم ومايلقى فيها المسافر من نصب عند «الأعشى» وسواه، ومخاوف الصحراء لايكاد يخلو منها حديث الرحيل القديم، والماء الآجن البعيد يتراءى في أكثر الدواوين الجاهلية ـ عبيد، علقمة، لبيد، . . . . . ـ وطريق الإبل أشهر من أن نسمّي من وصفوه، ولم يغفلوا عن حيوان الصحراء وطيرها من بوم وثعالب وذئاب على نحو مانجد لدى «المرقش الأكبر» و«زهير» و«الأعشى».

ولكن هذه العودة إلى القديم لاتعني أن «الأخطل» لم يضف شيئاً، فقد أضاف ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ بعض المقومات الفنية في حديث المياه الآجنة، فوصف ماعليها من الذئاب واتسع في الوصف بعض الاتساع، وابتدع بعض الصور الاسلامية التي نصادفها في شعر «ذي الرمة» كصورة الحرباء والمصلّي. . .

ويكثر «الأخطل» من تصوير الإبل، ولكنه قلّما يتسع في هذا التصوير، وتتراجع الأوصاف الحسية فيه تراجعاً كبيراً، فليس يوليها الشاعر من العناية ماكان يوليها الأسلاف، وتغيب الأوصاف النفسية أو تكاد بعد أن كانت تتراءى كالومض بين حين وآخر عند

أولئك الأسلاف، ويضيف الشاعر إلى حديث الإبل عنصراً جديداً يقترضه من تصوير الخيل وهي في طريقها إلى الحرب، فيصور ماتلقيه هذه الإبل - وهي في طريقها إلى الممدوح - من أجنة قبل تمامها، وربما صور أكل الذئاب لها، وسوف نرى هذا العنصر الجديد لدى شاعر احيائي آخر هو «الراعي النميري». وقلما يصور الأخطل ناقته وحدها، بل يصور قطعة من الإبل تجدّ السير إلى الممدوح، وقد يلمّ بعدئذ بكثير من رسوم هذا الحديث لامجتمعة في مدحة واحدة، بل متفرّقة في مدائحه جميعاً، ولكنه يظل حريصاً دائماً على التشبه بالقدماء، يقول:

بخُوصٍ كأعطالِ القِسيِّ تَقَلْقَلَتْ
أَجنّتُها من شقّةٍ ودُؤوبِ

إذا مُعْجَلٌ غادرنَهُ عندَ منزِلٍ
أُتيحَ لجَوَّابِ الفلاةِ كَسوبِ

وهنَّ بنا عُوجٌ كأَنَّ عيونها
بقايا قِلاتٍ قَلّصَتْ لنضوبِ

مسانيفُ يَطويها مع القيظ والسُّرى
تكاليفُ طَلَّاعِ النِّجادِ رَكوبِ

يَعُمْنَ بِنا عَومَ السفينِ إذا انجَلَتْ
سحابةُ وضَّاحِ السرابِ خَبُوبِ[1]

---

(١) المصدر السابق (ق: ٢٧). الأعطال: التي لاأوتار عليها. الشقة: السفر البعيد. المعجل: الملقى قبل تمامه. القلات: ج قلت وهي نقرة في الجبل. طلاع

فنحن نرى في هذه الأبيات كل ماقدّمنا من ميزات وصف الإبل لدى «الأخطل»، فهو لايتسع في هذا الوصف كما كان يفعل أسلافه الجاهليون، ثم هو لايسرف ولايدقق في التصوير الحسي، ولايرفع لإبله تلك النصب العالية التي كان يشيدها القدماء لإبلهم، وهو ـ بعدئذ ـ يعزف عن الوصف النفسي عزوفاً شديداً، ويقترض بعض العناصر الجديدة من وصف الخيل، فيصور هذه الابل وهي تلقي أجنّتها قبل تمامها فتكون طعاماً لذئاب الصحراء، وهو ـ أخيراً ـ يحيي كثيراً من الرسوم الفنية الموروثة والصور الشعرية القديمة، فيصور ضمور هذه الإبل وخوص عيونها ومنظرها والسراب يعلو بها وينخفض، ومشقة الرحيل وبعد المسافة... ويلمّ بكثير من الصور التقليدية فالابل كالقسي، وعيونها كنقرة في الجبل أوشك ماؤها أن ينضب، وهي تعوم في السراب عوم السفين.

ونحن لانريد أن نكثر من الأمثلة استظهاراً على سطوة الموروث الشعري على «الأخطل»، فهو دائم الالتفات إلى أولئك القدماء يستعير منهم كثيراً من العناصر الفنية كاستيداع الابل في الطريق، وصورة النساء المثاكيل، وصورة الهرّ والتظفير، أو صورة أتان الضحل وبرج الرومي، أو الحديث عن مخاطر الطريق إلى غير ذلك من الرسوم والصور[1].

النجاد: يريد طريقاً جبلياً.

(١) المصدر السابق (ق: ١، ٢٤).

ويكثر «الأخطل» من الانطلاق خلف حيوان الصحراء في مدائحه، ويتسع في سرد قصصه، ويستكثر من ضروبها، فاذا هو يحكي لنا قصص هذا الحيوان جميعاً في مدائحه المختلفة، بل هو يقص لنا أحياناً أكثر من قصة في القصيدة الواحدة على نحو ماكان يصنع شعراء الجاهلية![1] ولايقف «الأخطل» بتقليده عند هذا الحد بل هو يمضي فيزيد في هذه الأناشيد الرعوية لحناً جديداً يستقيه من عالم الطير، فاذا هو يضمّ إلى قصص حيوان الصحراء المعروفة قصة جديدة هي قصة «طائر القطا»!

وليس ثمة شاعر جاهلي ـ إذا استثنينا الأعشى ـ يكثر من الخروج إلى قصص حيوان الصحراء في مدائحه كما يكثر «الأخطل»، وهو يقلد القدماء فيها جميعاً تقليداً يوشك أن يستعبده، ويظهر هذا التقليد ـ أو الاستعباد ـ في أطراف واسعة من القصة. فهو حين يحكي قصة «الثور الوحشي» يمضي بها في سبيلها المرسومة التي نهجها شعراء العصر الجاهلي، لايكاد ينحرف عنها حتى إذا بلغ بها نهايتها المألوفة أضاف إليها ـ في بعض الأحيان ـ مشهداً صغيراً، فصور الثور وحيداً في مرعاه شتاء تملؤه الغبطة، ويغنّيه ذبّان الرياض، وتتضوّع منه ريح طيبة من ندى القرّاص[2]. وفيما خلا هذا المشهد الصغير لانكاد نجد فرقاً بين «الأخطل» والشعراء الجاهليين في هذه القصة، فهو يقف على شخوص القصة جميعاً ـ الثور والكلاب والصياد ـ، ويحتفظ لكل

---

(١) المصدر السابق(ق:٤٩).

(٢) المصدر السابق (ق: ١٤).

شخصية بحدودها المرسومة أو بصورتها النمطية، فلايزال «الصياد» شخصية ثانوية بعيدة عن تحريك الأحداث أو دفعها أو التأثير فيها، ولايصلها بالثور سبب من الأسباب سوى ماكان من اجتماعهما في حكاية واحدة. ولايزال «الثور الوحشي» بطل القصة الذي تدور الأحداث من حوله فيدفعها حيناً وتدفعه حيناً آخر، ويظل بارزاً تكتنفه الأضواء في كل حين. ولاتزال «كلاب الصيد» تحظى بنصيب طيب من الاهتمام. وهو ـ مثلهم أيضاً ـ يقف على أحداث القصة جميعاً، ويلتزم تتابعها حدثاً بعد حدث دون أن يغير شيئاً من طبيعة الأحداث أو اتجاهها، بل هو يسرف في التقيد بجزئياتها الدقيقة كأن يسمي قبائل الصيادين، أو نوع الشجرة التي يلوذ بها الثور ليلاً، أو الرملة التي يرعاها هذا الثور، أو غير ذلك... وهو ـ مثلهم مرة أخرى ـ يتسع في الوصف الحسي، ويقصّر دون بعضهم ـ كأوس بن حجر، والنابغة الذبياني ـ في الوصف النفسي، فلايصيب منه سوى قدر يسير. وهو ـ أخيراً ـ يستعير بعض صورهم الشائعة. وقد يكون من تمام الحديث أن نقف على قطعة من شعر هذا الشاعر يحكي فيها هذه القصة:

أو مُقفِرٌ خَاضبُ الأَظلافِ قادَ له
غيثٌ تظاهَر في مَيثاءَ مِبكارِ

فباتَ في جنبِ أَرطاةٍ تُكفِّئُهُ
ريحٌ شآميّةٌ هبّت بأَمطارِ

يجــولُ ليلَتــهُ والعيــنُ تَضــرِبُــهُ
فيهـا بغيـثٍ أَجـشَّ الـرعـدِ نثّـارِ
إذا أَرادَ بِهَــا التغميــضَ أَرَّقَــهُ
سَيــلٌ يَـدِبُّ بهـدمِ التُّـرْبِ مَـوَّارِ
كــأنـه إِذْ أَضــاءَ البــرقُ بَهجتَــهُ
فــي أَصفَهـانيّـةٍ أَو مُصطَلـي نـارِ
أَمّـا السـراةُ فمـن ديبـاجـةٍ لَهَـقٍ
وبـالقـوائـم مثـلُ الـوشـمِ بـالنـارِ
حتى إِذا انجابَ عنه الليلُ وانكشَفَتْ
سمـاؤه عـن أديـمٍ مُصحِـرٍ عـاري
آنَسَ صَوْتَ قنيصٍ أَو أَحسَّ بهم
كـالجِـنِّ يَهفـونَ مـنْ جَـرمٍ وأَنمـارِ
فـانصـاعَ كـالكـوكـبِ الـدريِّ مَيْعَتُـهُ
غضبـانَ يَخلِـطُ مـن معـجٍ وإحضـار
فـأَرسلـوهـن يـذريـن التـرابَ كمـا
يُـذري سبـائـخَ قطـنٍ نَـدفُ أَوتـارِ
حتـى إذا قلـتُ نـالتـهُ سـوابقُهـا
وأَرهقَتْـــه بـــأَنيـــابٍ وأظفــــارِ
أَنحـى إليهـنَّ عينـاً غيـر غـافلـةٍ
وطعــنَ محتقــرِ الأَقــرانِ كَــرَّارِ

فَعفّــر الضــاريــاتِ الــلاحقــاتِ بــهِ
عَفْرَ الغريب قِداحاً بينَ أَيسارِ[1]

ولست أسرف إذا قلت: ليست تختلف هذه القصة أي اختلاف عن قصة الثور الوحشي كما نراها لدى شعراء أواخر العصر الجاهلي، بل هي تزيد عليها في هذا المشهد الأخير الذي ذكرناه سابقاً ولم نثبته هاهنا. لقد أسرف «الأخطل» في احياء الرسوم الفنية القديمة فلم يكد يغفل عن شيء منها! وأسرف في التفصيل والتدقيق، والتقط بعض صور القدماء، فالثور كالكوكب الدري، وقوائمه كأن بها وشماً، بل هو استعار شطراً من «أوس»: «حتى إذا قلت نالته أوائلها» ثم حوّر فيه تحويراً يسيراً. وليس يختلف صنيع «الاخطل» في قصة «حمار الوحش» عن صنيعه في قصة«الثور الوحشي» من حيث الاستدارة إلى القديم، والاستمداد منه، واحياؤه ومضاهاته. ولذا فنحن لانستغرب أن تكون صورة هذه القصة في مدائحه بعيدة الشبه بصورتها التقليدية التي رأيناها لدى شعراء العصر الجاهلي. ولكننا يجب أن نذكر أن «الأخطل» لا يتوقف بهذه القصة قبل بلوغ الحمر شريعة الماء كما كان يفعل الجاهليون في مدائحهم، بل يمضي بها أحياناً إلى نهايتها الشائعة[2] كما مضى بها

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. المقفر: الملازم للقفر. الغيث: البقل هاهنا. الميثاء: الأرض السهلة. المبكار: المعجلة بالنبات. تكفئه: تقلبه حالا بعد حال. العين: السحاب الذي ينشأ من المغرب. اصفهانية: ثياب بيض منسوبة إلى أصفهان. الاديم المصحر: الجلد الظاهر. يهفون: يسرعون. المعج والاحضار: ضربان من العدو. ايسار: ج يسر وهو الرجل ذو القدح، والغريب الذي ليس له قدح وهو أشد استمساكاً من غيره.

(٢) المصدر السابق (ق: ٤٩).

من قبل «ابن مقبل»، أو كما مضى بها أولئك الجاهليون أنفسهم في غير قصائد المدح، وقد يحوّر في هذه النهاية قليلاً[1] . وهذا يعني أن الأخطل لايحيي قصة «حمار الوحش» التي عرفتها قصيدة المدح الجاهلية، بل يحيي قصة «حمار الوحش» التي عرفتها القصيدة العربية عامة، فيبعثها بصورتها الكاملة، ويوفر لها طائفة ضخمة من مقوماتها الفنية، ويمضي بها في سبيلها المرسومة التي نهجها الشعراء وذللوها دون أن يغير شيئاً من معالمها الكبرى.

لقد ظلت هذه القصة تدور في إطارها القديم: الأحداث هي هي، والشخصيات هي هي، والزمن هو هو أيضاً[2] ، ولكنها اختلفت بعدئذ في بعض العناصر إضافة وحذفاً، فلم يكن «الأخطل» يدقق في التصوير والقص غالباً تدقيق الشعراء الجاهليين، فهو لايصف شريعة الماء ولا يصور قترات الصيادين، ولايتسع في الوصف النفسي اتساع الجاهليين والمخضرمين، ولكنه يمتّد قليلاً بحديثه عن «الأتن» ويوسّعه، ويضيف إليه بعض الرسوم الفنية الجديدة، فيحرص على تصوير أَجنّتها التي تلقيها قبل تمامها، ولم تكن الشعراء تصور هذه الأجنّة سابقاً، ولكن «الأخطل» اقترض هذا العنصر الجديد من وصف الخيل ـ كما اقترضه سابقاً في حديث الإبل ـ وراح يحتفل به، فيتسع في تصوير هذه الأجنة، ويرسم لها صوراً دقيقة متلاحقة كأنه يريد أن يلفت الأنظار إلى هذا العنصر الفني الذي غاب عن أعين القدماء،

---

(١) المصدر السابق (ق: ٩، ٣٧).

(٢) المصدر السابق: انظر (ق: ٩، ٣٧، ٤٩).

يسعفه في ذلك أسلوب «الاستطراد» في تقصي الصورة الذي استعاره من الجاهليين؛ وبرع فيه على نحو مانرى في قوله:

يَنضحــنَ بــالبــولِ أَولاداً مغــرّقــةً
لــم تفتــحِ القفــل عنهــنَّ الأَقــاليــدُ

بنــاتِ شهـريـنِ لـم يَنبُتْ لهـا وَبَـرٌ
مثـلَ اليـرابيـعِ حُمـرٌ هـنَّ أو سُـودُ

مثلَ الدعاميصِ في الأَرحام غائرةً
سُدَّ الخَصـاصُ عليهـا فهـوَ مسـدودُ

تمـوتُ طَـوراً وتحيـا فـي أَسـرَّتِهـا
كمـاتفلّـتُ فـي الـرُّبـطِ المَـراويـدُ[1]

ويزاوج «الأخطل» في صوره ـ على عادته ـ، فيتناول بعض الصور الشعرية من التراث ـ فالأتن كالأرشية، أو هي كقداح النبع، والحمار كالمسد، والرماة كالذئاب، وتعشير الحمار تغريد[2] ،وسوى ذلك ـ، ويضم إليها بعض الصور التي يبتدعها. فاولاد الأتن الملقاة قبل تمامها كاليرابيع أو الدعاميص على نحو مارأينا، ووقع أرجل الحمر كوقع البرد، والحمار كالنصب[3] إلى غير ذلك.

---

(١) المصدر السابق (ق:٩) القفل: الرحم. الأقاليد: المفاتيح. الدعاميص: ج دعموص، وهو دودة حمراء. الخصاص: الرحم هاهنا. أسرتها: دواخل أرحامها. الربط: ج رباط. المراويد: الخيل.

(٢) المصدر السابق (ق: ٩، ٣٧، ٤٩).

(٣) المصدر السابق (ق: ٣٧، ٤٩)

وهكذا يؤكد «الأخطل» مرة أخرى صلته الحميمة بالتراث، وعكوفه عليه، بل حبه له، فهو بدوي كأكثر أصحاب هذا التراث. ولولا أننا نخشى الاطالة لما اكتفينا بالاحالة على شعره، ولأنشدنا قطعة من هذا الشعر يحكي فيها قصة «حمار الوحش» كي نتبين بدقة الروح الشعري المحافظ لدى هذا الشاعر.

وقصة «الظليم» هي أقصر قصص حيوان الصحراء عند الشعراء الجاهليين عامة خلا اثنين هما: علقمة الفحل، وثعلبة بن صعير المازني. وهي أقصر قصص حيوان الصحراء عند «الأخطل» أيضاً، فهو لايبلغ بها مبلغ هذين الشاعرين، ولكنه يقصّها بسرعة خاطفة على نحو ماقصّها من قبل شعراء الجاهلية الآخرون، فيغفل كثيراً من التفصيلات شأن أولئك الشعراء أنفسهم كأنه قد عقل لسانه بألسنتهم، فلا يكاد يجري إلا بما جرت به! فهو يصف هذا الظليم وصفاً ضيقاً شديد الضيق، ثم يرسم مشهداً قصيراً متقارب الأطراف نلمح فيه الظليم ونعامته وهما يتعاوران الشدّ في طريق عودتهما إلى أدحيّهما، وفي طرف المشهد ـ أو نهايته ـ نلمح أفراخ النعام الصغار وقد استدرعت زغباً، وبدت في ضعفها كصغار الإبل![1].

إن «الأخطل» لا يخرج في هذه القصة عن دائرة الشعر القديم، فإذا أراد أن يجدد في بعض صورها اتجه إلى حياة البادية يستمد منها وحدها، فجاء بهذه الصورة البدوية العريقة ـ صورة

---

(١) المصدر السابق(ق: ٣٩).

صغار الإبل ـ، كأنه أحد الشعراء الجاهليين ممن لم يفدوا ـ أو وفدوا قليلاً ـ على المراكز الحضرية. إن الصحراء لم تزل تمدّ الشعراء في هذا العصر ـ ولاسيما شعراء التيار الإحيائي ـ بكثير مما يحتاجون إليه في عملهم الفني، وإن ينابيعها في نفوسهم لم تجف على نحو ما لاحظ الدكتور «شوقي ضيف»(١).

ومما يتصل بهذا الروح البدوي الذي يملأ نفس «الأخطل» تلك الحكاية الصغيرة التي استمدّها من العالم الصحراوي الجاف، وأضافها إلى قصص حيوان الصحراء المعروفة، أعني قصة «القطا». ولم يكن الشعراء الجاهليون يزيدون على أن يشبهوا إبلهم بالقطا تشبيهاً قصيراً شديد القصر على نحو ما فعل «المثقب العبدي»(٢). أما «الأخطل» فقد استعار التشبيه القديم وامتدّ به كأنما هو يتساءل لم لا يتسع به كما اتسع سابقوه ببعض التشبيهات الشائعة؟ وساعد على ذلك أن هذا الغرس الفني ليس جديداً، بل هو غرس عريق في هذا التراث الذي يجلّه ويحاول الاقتداء به ما استطاع، وإذاً لم لا يحتضن الوليد الذي تجري في عروقه دماء الأسلاف المقدسة ويرعاه؟ ويسّر أمامه السبيل هذا الأسلوب الفني الذي استعاره من القدماء وبرع فيه ـ أسلوب «الاستطراد» في معرض التشبيه ـ، وهذه الظاهرة الفنية التي عرف بها، «ظاهرة الوصف القصصي»، فإذا نحن أمام لوحة فنية صغيرة ـ كلوحة الظليم ـ تروق وتعجب.

---

(١) العصر الأموي ص ٣٨٦.
(٢) الديوان (ق ٣).

لقد التفت «الأخطل» إلى الحياة من حوله ـ وربما إلى الشعر أولاً ـ يستمدّ أطرافاً من حياة هذا الطائر الصغير، فرسم لنا هذا المشهد الصحراوي الطريف:

كأنَّ رِحالَ الميسِ حينَ تزعزعَتْ
على قطواتٍ من قطا عالجٍ حُقْبِ
أجـدَّتْ لِـوردٍ مـن أُبـاغٍ وشَفَّهـا
هـواجـرُ أيـامٍ وَقـدْنَ لهـا شُهـبِ
إذا حملـتْ مـاءَ الصـرائـم قلّصـتْ
روايـا لأطفـالٍ بمعميّـةٍ زُغْـبِ
تَـوائـمَ أشبـاهٍ بـأَرضٍ مـريضـةٍ
يَلُذْنَ بِخذرافِ المتانِ وبالعِربِ[1]

والغريب حقاً أن يسمّي «الأخطل» موطن هذه القطوات فهي من «قطا عالج»، وأن يسمي منهل الماء الذي تجدّ الطيران إليه، فهو عين في «أباغ»، تماماً كما لو كان يتحدث عن «الثور الوحشي»، فيجعله من وحش «غزة» أو سواها، أو عن «حمار الوحش»، فيصوره وهو يجدّ السير إلى «قرعاء القتود» أو «عيني

---

(١) شعر الأخطل (ق: ٢) الحقب: العطشى. عالج وأباغ: موضعان. شفها: أضمرها. الصرائم: ج صريمة، وهي المجتمع المنقطع من معظم الرمل. الروايا: أراد بها القطا. قلوصهن: سرعتهن. الأرض المريضة: الساكنة الريح من شدة الحر. الخذراف: ضرب من الحمض، الواحدة خذرافة، وقيل: هو نبت ربيعي إذا أحس الصيف يبس. (راجع اللسان: خذرف؛ ولا تعتد بما جاء في شرح الديوان).. المتان: نشوز الأرض. العرب: شوك البهمى.

فصيل» أو سواهما من شرائع الماء! ألم أقل إن «الأخطل» يسرف في احتذاء القديم ومضاهاته! وسبق أن رأينا شاعراً إحيائياً آخر، هو «النابغة الشيباني» يصور القطا، ويبدع في تصويره فيتفوق على «الأخطل» في ذلك تفوقاً واضحاً، ولكنه لم يصف «القطا» في معرض تشبيه الناقة - أو الإبل - به، بل وصفه في مقدمة القصيدة، وألمَّ بوصفه في أثناء وصف الصحراء قبل أن ينتقل إلى حديث الناقة. وإذا كان «النابغة» - كما ذكرنا - أول شاعر يصور الطير في الأطلال، فإن «الأخطل» أول شاعر يحكي قصة هذا الطائر في معرض تشبيه الإبل به في الرحلة، فكأن كلا الشاعرين يريد أن يجدّد دون أن ينتهي به التجديد إلى الخروج من دائرة القدماء، أو - على الأصح - إلى التحرر من أغلالهم الذهبية!

ولست أدري هل أزيد الأمر وضوحاً إذا رددت الحديث إلى أوله؟ لقد كان «الأخطل» يبني رحلته في مدائحه، كما بنى مقدماته، بناء سلفياً صارماً، فهو دائم الالتفات إلى القدماء، بل هو دائماً بينهم، يصغي إليهم، ويكثر من تقليب دواوينهم، ويطيل النظر فيها، ثم يقلّدهم ويوغل في تقليدهم والتشبه بهم ومضاهاتهم إيغالاً يوشك أن يستعبده، أو هو يستعبده حقاً في بعض المواطن.

ويكثر «النابغة الشيباني» من الرحيل في مدائحه، فلا يكاد يمدح إلا بعد أن يحدثنا بحديثه، وهو يطيل في هذا الحديث أحياناً فيبلغ به بضعة وعشرين بيتاً، ويجعله شركة بين الناقة والصحراء غالباً، وقد يضم إليهما بعض قصص حيوان الصحراء

كما كان يصنع شعراء الجاهلية، بل هـو قـد يحكي قصتين من هذه القصص في الرحلة الواحدة إيغالاً في تقليدهم والتشبه بهم[١]. ويحرص «النابغة» على ان يرسم للصحراء صوراً ناطقة بالرعب والهلع كما كان يفعل «الأعشى»، ولكنه يقصّر دونه تقصيراً شديداً، وينحرف إلى رسم بعض مشاهدها المألوفة، فنرى السراب والإكام تضطرب فيه، وحبال الرمل الممتدة فكلما انتهى أحدها اتصل بآخر، والمياه الآجنة، وسوى ذلك. وقد يلوّن هذه المشاهد ببعض الألوان الجديدة الزاهية، فيقترب من أفاحص «القطا» ـ طائره المحبب ـ ويصور أفراخه الصغار، وقد ظهر أول ريشها وعزّها الماء والغلس[٢].

وقد يرسم لهذه الصحراء بعض المشاهد الفسيحة، ثم يقسم المشهد منظرين فتبدو في أولهما الصحراء وقد تدثّرت بعتمة الغروب الجميل، وامتلأ ليلها الهادىء الساكن بعزيف الجن، وعواء الذئاب، وأصوات البوم والصدى. وتسطع في الآخر صورة هذه الصحراء وقد علت الشمس ، واتقدت الهاجرة، وتوقدت الأرض قاعاً وجبلاً فكادت ثياب الركب تشتعل، وقصر كل ظل، وانشوت الجنادب شيّاً، وراحت العصافير تحجل فليس يستطيع العصفور أن يضع رجليه معاً فوق الأرض المشتعلة، فهو يمشي على واحدة ويرفع أخرى ريثما تبرد!

---

(١) الديوان (ق ص: ٦٠).
(٢) المصدر السابق(ق ص: ٢٣)

وبلـــدةٍ مُقفـــرٍ أصـــواءُ لاحبهـــا
يكـادُ يَشْمَـطُ مـن أهـوالهـا الـرَّجُـلُ
سمعتُ منها عزيفَ الجنِّ ساكنِها
وقد عراني من لون الدُّجى طَفَلُ
تُجـاوبُ البـومُ أصـداءً تُجـاوبُهـا
والذئبُ يَعوي بها في عينهِ حَوَلُ
حتى إذا الصبحُ ساقَ الليلَ يَطْرُدُهُ
والشمسُ في فلكٍ تَجري لها حُوَلُ
تشـوي جَنـادبهـا شيّـاً إذا صهَـدَتْ
تكـادُ منهـا ثيـابُ الـرّكـبِ تشتعِـلُ
تـرى الحـرابيَّ فيهـا وهـي خـاطـرة
وكـلُّ ظـلٍّ قصيـرٌ حيـن يعتـدلُ
ظلّتْ عصافيرها في الأرضِ حاجلَةً
لمـا تـوقّـدَ منهـا القـاعُ والقُلَـلُ[1]

لست أنكر أن «النابغة» قد أبدع في رسم هذه اللوحة الفنية الرحبة، ولست أنكر أيضاً أنه قد علا بها على كثير من شعراء الجاهلية ـ وخاصة حين صوّر الهاجرة ـ، ولكن هذا الشاعر

(١) المصدر السابق(ق ص: ٨٩) أصواء: ج الجمع مفردها صوة: حجر يكون علامة في الطريق. اللاحب: الطريق الواسع. يشمط: يشيب. الطفل: لون صفرة الشمس قبيل الغروب. الأصداء: ج صدى: طائر. الجنادب: صغار الجراد. صهدت: اشتد حرها. الحرابي: ج حرباء: دويبة. الحجل: رفع رجل والمشي على الأخرى. القلل: ج قلة وهي أعلى الجبل.

الإحيائي الكبير لم يكن يصوّر الصحراء التي شاهدها وعاش بين أحضانها فحسب، بل كان يصور أيضاً - وربما أولاً - الصحراء التي رآها في ديوان الشعر القديم، أو قل إنه كان يعيد تصويرها، ويضم أطرافها المتفرقة طرفاً إلى طرف، ثم يضيف إليها بعض الألوان والرسوم الجديدة الفاتنة. لقد أكثر شعراء الجاهلية من تصوير هذه المناظر الصغيرة التي صورها «النابغة»، فصور «المرقش الأكبر» الليل الذي خَلَّفَهُ وراءه وما فيه من تزقاء البوم[1]، وصور «بشر» تجاوب البوم والصدى[2]، وذكر «زهير» عزيف الجن وضبح الثعالب[3]، وصور «الأعشى» التراب المتقد كالجمر والهاجرة المشتعلة[4] و... ولست أحب أن أمضي في هذه السبيل، فليس يخفى عن قارىء الشعر الجاهلي أنه أمام صورة جاهلية للصحراء، ولكنها الصورة التي جمعت أشتاتها من مواطن متفرقة في ديوان الشعر الجاهلي، جمعها شاعر بدوي من العصر الأموي، ونقش فوقها اسمه فغطى أسماء السابقين أكاد أقول جميعاً.

فإذا أراد «النابغة» أن يصف ناقته انصرف عن كل شيء إلى معجم الإبل الجاهلي، وراح يقترض منه بغير حساب، ثم مضى يصفّ هذه الكلمات - أو الصفات - بعضها بجوار بعض كأنه يريد أن يقنعنا أنه أكثر جاهلية من الجاهليين أنفسهم، وليس يشك قارىء هذا الشعر أن «النابغة» قد ضلَّ هاهنا ضلالاً أَعمى، فلم

---

(١) المفضليات (ق: ٤).
(٢) الديوان(ق: ٤٦).
(٣) الديوان(ق ص: ٢٦٥).
(٤) الديوان(ق: ٣٩).

يكد يقول شيئاً في صفة «الناقة» سوى هذه الأوصاف الحسية الواسعة التي راح يرفع بعضها فوق بعض متوهماً أنهه يشيد نصباً عالياً لناقته كتلك النصب التي شيّدها الجاهليون لإبلهم! يقول:

تحملُني جَسرةٌ أُجُدٌ مُضَبّرةٌ
وَجْناءُ مُجْفرَةٌ منسوبَةٌ سَدَسُ
رَهْبٌ عَرَنْدَسةٌ حَرْفٌ مُذَكّرةٌ
فكلُّ أخفافها مَلثومةٌ لُطُسُ
تُمِرُّ جثْلاً على الحاذينِ ذا خُصَلٍ
مثلَ القَوادمِ لم يعلقْ بهِ العَبَسُ
قد أثر النِّسعُ فيها وهي مُسْنَفَةٌ
كما يؤثّرُ في العاديّةِ المَرَسُ[1]

وأنا أسأل: ماذا في هذا الشعر سوى الإيغال القاتل في تقليد القدماء؟! لقد ضاعت الصورتان ـ صورة الذنب، وصورة آثار النسوع ـ اللتان شقي «النابغة» فيهما في هذا السيل الجاهلي الجارف.

ولكن «النابغة» لا يلبث أن يعود إلى رشده، فيلتفت إلى رفاقه الذين صحبوه في الرحيل إلى الممدوح ـ وهذا عنصر أموي لم نكن نعرفه في مدائح الجاهليين ـ، ويرسم لهم صورة دقيقة رحبة تشع بالفتنة والبهاء:

---

(١) الديوان(ق ص: ٢٣) وانظر(ق ص: ٤٠١). الجثل: يريد ذنب الناقة. الحاذان: ما وقع عليه الذنب من الفخذين. العبس: البول والبعر. مسنفة: مشدودة بالسناف، وهو حبل. العادية: البئر القديمة. المرس: الحبل.

مثلَ الحنيّاتِ صُفراً وهي قد ذَبلَتْ
والقومُ منْ عُرَواءِ السيّرِ قد ذبلُوا

كالخُرسِ لا يستبينُ السمعُ منطِقَهم
كأنهمْ من سُلافِ الخمرِ قد ثَملُوا

لمّا رأيتُهُم غُنّاً إذا نطقوا
وكلُّ أصواتهمْ ممّا بهمْ صَحِلُ

وهم يميلونَ إذْ حلّ النعاسُ بهِم
كما يَميلُ إذا ما أُقعدَ الثّمِلُ

قلتُ: أنيخوا فعاجوا من أزِمّتها
فكلّهم عند أيديهنّ مُنْجَدِلُ

ناموا قليلاً غِشاشاً ثمَ أَفْزعَهُم
وَرْدٌ يسوقُ توالي الليل مُقتبِلُ

شدّوا نسوعَ المطايا وهي جائلةٌ
بعد الضّفورِ سراعاً ثُمّتَ ارتحلوا[1]

أرأيت كيف عاد «النابغة» من جديد يوسع في أطراف الرحلة الجاهلية القديمة، ويضيف إليها هذه الرحلة الصغيرة الجانبية؟ أرأيت كيف يبدع في تصوير هذا المشهد الجديد؟ أرأيت إلى هذا

---

(١) المصدر السابق(ق ص:٨٩) الحنيات: ج حنية وهي القوس، والكلام عائد على إبل أصحابه. عرواء: رعدة تصيب المريض، وكنى بها هنا عما أصابهم من الاعياء. غن: ج أغن وهو الذي يخرج صوته من خياشيمه. الصحل: خشن الصوت. عاجوا: عطفوا. منجدل: منطرح. الغشاش: أول الظلمة وآخرها. الورد: هنا الصبح.

الوصف القصصي الرائع الذي رأيناه سابقاً في حديث المطر، وفي حديث القطا؟ إنه يقصّ ويصوّر بآنٍ معاً، وهو يحسن القص ويبدع التصوير. ألم نقل غير مرة: إنه شاعر إحيائي من طراز فريد، يبعث القديم ويولّد فيه ويضيف إليه ويمتد به ويطوره؟!

وينطلق «النابغة» أحياناً خلف حيوان الصحراء - من ثور وحمار ونعام -، فيقص لنا حكايته الشائعة التي ورثها عن الأسلاف في جملة ما ورث، ولكنه لا يفصل كثيراً في هذه القصص، ولا يطيل الوقوف على جزئياتها جميعاً. أريد أن أقول: إنه لا يسرف في الاتساع بها - وهو الشاعر الطويل النفس -، فلا تزيد قصة «الثور الوحشي» على عشرة أبيات، ولا تزيد قصة «حمار الوحش» على اثني عشر بيتاً، ويقصر حديث «النعامة» ويضيق - كما هي حاله في الشعر القديم عامة - فلا يجاوز خمسة الأبيات.

وصورة هذه القصص في مدائح «النابغة» هي الصورة التقليدية نفسها التي نراها في ديوان الشعر الجاهلي، وقد غابت منها بعض التفصيلات الدقيقة، فهو يحكي قصة «الثور الوحشي» فيقف على أحداثها حدثاً حدثاً، وعلى شخصياتها واحدة واحدة، دون أن يغير شيئاً في هذه الأحداث، أو يحوّر - ولو تحويراً يسيراً - في أدوار هذه الشخصيات، ولكنه يوجز في الوصف؛ فيتراجع الوصف النفسي قليلاً، وتتراجع الأوصاف الأخرى تراجعاً شديداً، فليس يظفر «الصياد» إلا ببيت واحد، على انه ينسبه إلى

أهله كما كان يفعل القدماء. وليست تحظى الليلة العاصفة ـ وهي هنا دون مطر ـ، ومبيت الثور إلى أصل شجرة الأرطى، ومجيء الصباح إلا باليسير جداً من القول:

بـات إلـى حقـفِ أرطـاةٍ تُصفِّقُـهُ
ريحٌ فلمّا انجلى عن شَخصِهِ الغَلَسُ

صادفَ خُوطاً قليلَ اللحم مُغتدياً
من أَهل «دومة» صيد الوحشِ يَلتمس(١)

وهو يصور المعركة تصويراً سريعاً، ويكتب النصر للثور كما كانت تفعل الشعراء في غير قصائد الرثاء، ثم يرسم له ـ وقد فرغ من نصب القتال، وأشرق وجهه بنور الظفر ـ صورتين بديعتين تتلألآن بالضوء، ولكنهما صورتان من التراث تعاورهما شعراء الجاهلية مراراً:

وانصـاعَ كـالكـوكـب الـدُريِّ مَيْعَتُـهُ
كما تَضَرّمَ وَسْطَ الظلمةِ القَبسُ(٢)

وهذا يعني أن «النابغة» يشارك في إحياء هذه القصة، فيبعث كثيراً من رسومها وصورها ويلتزمها أو يتقيد بها، فإذا صورتها بين يديه نسخة أخرى من صورتها الجاهلية. وقل مثل ذلك أو قريباً منه في قصة «حمار الوحش»، فهو يقف على جل أحداثها، ولكنه

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٣) الحقف: ما استطال واعوج من الرمل. تصفقه: تحركه. الغلس: الظلام. الخوط: الرجل الخفيف. دومة: اسم موضع.

(٢) المصدر السابق، القصيدة نفسها. انصاع: انفتل راجعاً مسرعاً. الميعة: أول الجري وأنشطه. تضرم: توقد.

يصور هذه الأحداث في مشاهد ضيقة فقيرة بالجزئيات، يتراجع فيها الوصف النفسي تراجعاً شديداً، وتتراجع الأوصاف الأخرى تراجعاً أشد، فنحن لا نرى صورة المرعى الذي ترتعيه هذه الحمر في زمن الخصب، ولا نرى صورته وقد صوّح العشب وجفّت الينابيع، ثم نحن لا نرى صورة الحمار وهو يقلّب أمره بأخرةٍ من الليل أيرحل بأتنه أم يقيم؟ وإلى أي الينابيع يقصد بها؟ ونحن لا نرى - مرة أخرى - مغالبة الحمر له على هذه الأتن، ولا وصف شريعة الماء التي قصد إليها. وثمة مشهد آخر يغيب من هذه القصة، وتغيب معه إحدى شخصياتها الثلاث، فنحن نجد الحمر في طريقها إلى ماء «بالعرق» حتى إذا ما «نقعت أنفساً بعذب زلال» - على حد تعبيره الجميل - تملّكها الرعب والهواجس، أو تملّك الحمار وحده، فولّت وولّى كأنه السهم! دون أن تظهر شخصية «الصياد» إطلاقاً[1].

وهو يشبه ناقته بالنعامة فيحكي قصتها بإيجاز هي الأخرى، وتغيب من هذه القصة صورة «الظليم»، فنرى النعامة وحدها وهي تزفّ وتغلو في زفيفها كأن بها مسّاً، ويرسم لها صورة جميلة فيراها كشجرة الرمث، ويرى ريشها كالأسمال السود!

فهي تهفو كالرّمث فوق عمودي
ـن عَلَتْه مُسودَّةَ الأسمالِ[2]

ألم أقل إن «النابغة» لا يفَصل كثيراً في قصص حيوان

---

(1) المصدر السابق(ق ص: ٦٠).
(2) المصدر السابق، القصيدة نفسها.

الصحراء؟ فهو لا يرسم في أثنائها هذه اللوحات الصحراوية الفسيحة التي كنا نراها في الأطلال، ولكنه يتناول هذه القصص من التراث، ويقف على معالمها وأحداثها الكبرى، ثم يقصها في رحلاته المختلفة في غير تريث ولا استعجال، وفي غير تحوير في أحداثها الأساسية أو مصائرها التي تنتهي إليها عادة.

وهكذا ينهض «النابغة» مرة أخرى بدور إحيائي كبير في حديث الرحيل ـ ولكنه دون دوره في الأطلال والظعائن ـ، فيكثر من الجنوح إلى هذا الحديث في مدائحه ـ بل يسرف في ذلك ـ، فيحيي شعر الصحراء وينهض به، ويوسّع من جنبات الرحلة فيصوّر هذه القافلة الصغيرة التي تصحبه بمن فيها من الرفاق، وينطلق خلف حيوان الصحراء من ثور وحمار ونعام، فيقص على مسامعنا حكاياه القديمة المألوفة، ويحقق بذلك كله الصورة التقليدية الكاملة للرحلة كما نراها في قصائد الشعراء الأسلاف.

فإذا يَمَّمْنا صوب مدائح «الراعي» نتبين فيها هذا التقليد الفني العريق ـ الرحلة ـ وجدنا كل ما نبحث عنه في غير شقاء طويل. فمن المعروف أنه لم يصل إلينا من شعر «الراعي» إلا أقله، وأن «مُلحمته» الذائعة الصيت هي وحدها التي سلمت من عوادي الأيام فانتهت إلينا كاملة أو كالكاملة، وأن جلّ شعره الباقي ليس سوى مقطعات قصيرة وأبيات متفرقة! [1] ولكننا ـ على الرغم من

---

(١) انظر «شعر الراعي النميري» جمعه ناصر الحاني. دمشق، مطبوعات المجمع العلمي العربي ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م. وانظر «شعر الراعي النميري» جمعه: د =

ذلك كله ـ لا نكاد نجد مدحة ـ أو بقية مدحة، على الأصح ـ تزيد على خمسة أبيات لم يرحل «الراعي» فيها! لقد كانت الرحلة تقليداً أساسياً من تقاليد قصيدة المدح لدى هذا الشاعر حتى لا تكاد تخلو منه، وهو تقليد طويل يذهب بجانب واسع من هذه القصيدة، فتبرز فيه صورة الإبل، وتظهر صورة الصحراء، وأطراف من قصص الحيوان التقليدية، أي إن هذا التقليد يحتفظ عند «الراعي» بعناصره ـ أو معالمه ـ الأساسية الكبرى التي أرساها وأصّلها شعراء الجاهلية الكبار. ولكن هذا الاحتفاظ لا يعني أن «الراعي» لم يجدّد في هذا التقليد ولم يطوره، فقد نهض هذا الشاعر الكبير بشعر الإبل والصحراء نهضة رائعة لاحظها الدكتور «يوسف خليف» وسجلها له، قال:

«وفي هذه الفترة بدأت حركة بعث وإحياء لشعر الصحراء القديم تظهر ـ من ناحية ـ عند الرجاز: العجاج ورؤبة والزفيان... وتظهر ـ من ناحية أخرى ـ عند شاعرين من أصحاب القصيد: الراعي الذي يبدو من شعره ـ على قلة ما وصل إلينا منه ـ صاحب مذهب جديد في شعر الصحراء... والشاعر الآخر هو ذو الرمة الذي يعدّه القدماء راوية للراعي وتلميذاً له»[1].

ولقد بيّنت منذ مطلع هذا الباب أن حركة البعث أو الإحياء التي يتحدث عنها الدكتور يوسف خليف امتدت لتشمل القصيدة العربية

= نوري حمودي القيسي، هلال ناجي. مطبوعات المجمع العلمي العراقي ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٦ وما بعدها.

القديمة عامة، ولم تقف عند شعر الصحراء، ولست أحب أن أعود إلى أول الحديث مرة أخرى فلنمض فيما نحن فيه.

لقد بعث «الراعي» هذا التقليد، ووسع في بعض أرجائه كما لم يوسع أحد من قبل، ومدَّ من طاقته الفنية، أو هو أعاد ضربه في دار الضرب الأموية إذا أردت الدقة، ونقش عليه صورة «الجانب الرعوي من حياة البادية، وخاصة حياة الإبل» كما لاحظ الدكتور «يوسف خليف»[1].

وقد يسلك «الراعي» في بناء هذا التقليد المسلك الجاهلي نفسه، فيصف ناقته ثم يشبهها «بالثور الوحشي» ويحكي قصته،[2] ولكنه ـ في الغالب الأعم ـ يصور رحلة جماعية، وبذا تتسع أمامه انحاء القول، فيقف ليصور قطار الإبل الممتد، ثم يصور ناقة تتقدم هذا القطار، ويتأنى ويدقق ويتسع، فيميز اللواقح من الحول، ويصف هيئاتها وألوانها وامتلاءها وسرعتها وحركة أيديها، ويصور رؤوسها وهي تنخفض وترتفع، ويخص حاديها ببعض الوصف، ويقف على ما تلقيه الناقة المتقدمة من الأجنّة قبل تمامها ـ على نحو ما رأينا الأخطل يفعل ـ، وهو يتجه في أثناء ذلك إلى الصحراء ويصورها، فيصور الهاجرة وقد رقصت بالسراب، والطرق الوعرة التي تتتابع فيها الإبل... وهكذا تمتد أمامنا هذه المشاهد الصحراوية الجافة وتتتابع، وقد امتلأت بهذا الحيوان الذي شغف الشاعر به شغفاً ـ أيَّما شغف ـ! وقد يصور الراعي جانباً من حياة هؤلاء القوم في رحيلهم، فيقف على المياه

---

(١) المرجع السابق: ص ٧.

(٢) شعر الراعي النميري (ق: ٢٣).

الآجنة وقوفاً طويلاً يصفها، ويصف بناءها، ويصور طريقة استقائهم منها، ويعطف بتصوير الإبل على نحو ما نرى في قوله:

حتى وَردنَ لتمٍّ خِمسٍ بائصٍ
جُدّاً تَقَارَضَهُ السقاةُ وبيلا

سُدُماً إذا التمسَ الدِّلاءُ نطافَه
صادفنَ مُشرفةَ المِتانِ زَحُولا

جمعوا قُوى ممّا تضمُّ رِحالُهُم
شتى النِّجارِ تَرى بهنَّ وُصولا

فسقَوا صوادي يسمعونَ عَشيّةً
للماءِ في أجوافِهنَّ صَليلا

حتى إذا بَرَدَ السِّجالُ لهابَها
.......................(١)

لقد بعث «الراعي» شعر الإبل القديم، ومضى به خطوات فسيحة إلى الأمام، وأنقذه من الوصف التشريحي الذي يبعث الملل في النفوس في كثير من الأحيان، ولكنه ـ مع الأسف الشديد ـ مضى على سنة القدماء فلم يرهف السمع إلى تلك الإبل فيما يعتريها من المشاعر والأحاسيس، وما يغالبها من المواجع والشكوى، وما يساورها من اليأس والترقب والحذر.. وما أكثر ما كنت أتوقع ـ بل أتمنى ـ أن يتناول «الراعي» ما في شعر الإبل

---

(١) شعر الراعي (ق: ٨٦) وهي قصيدته الملحمة. البائص: البعيد الطلب. الجد: البئر. الوبيل: الثقيل غير المريء. السدم: المندفنة. النطاف: المياه. زحول: بعيدة، يريد بناء البئر.

القديم من المحار، ويرعاه ويسهر عليه كما سهر على هذا الشعر كله ورعاه!

وقد مرّ بنا أن «الراعي» يصور ناقته في بعض مدائحه، ثم يصدف عنها ـ ولو إلى حين ـ ويلتفت إلى حيوان الصحراء فيلاحقه بطرفه ملاحقة دقيقة، ويقص علينا قصته التقليدية حتى إذا وقف يصور المعركة بين «الكلاب» و «الثور»، ومضى في ذلك قليلاً ضاعت من أيدينا بقية القصيدة كما ضاع كثير من شعر هذا الشاعر[1].

وغاية القول: لقد بعث «الراعي» هذا التقليد الشعري، وحرص عليه في مدائحه حرصاً شديداً، وحافظ على معالمه الكبرى، ولكنه خص بعضها بعناية فائقة فكاد حديث الإبل يذهب بكل حديث، ولم يكن هذا الروح الشعري المحافظ بدعاً في حياة «الراعي» الذي كان يصدر عن أمرين معاً هما: البداوة والتراث.

لقد استقام لنا الحديث ـ فيما يبدو ـ، فإذا صرنا إلى «ذي الرمة» وجدناه أقوم وأبين، فقد مرّ بنا أن هذا الشاعر هو تلميذ «الراعي» وراويته، وهو أحد الذين نهضوا بشعر الصحراء القديم، بل هو الذي ارتفع «بشعر الصحراء إلى أعلى قمة وصل إليها هذا الشعر في تاريخه، فدفع بهذا حركة البعث الأموية خطوات بعيدة المدى إلى الأمام»[2] على حد تعبير الدكتور «يوسف خليف». ولست أود أن أتحدث عن شعر الصحراء كله لدى هذا الشاعر،

---

(١) المصدر السابق(ق: ٢٣).
(٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: ص ٧.

فقد كتب الدكتور «شوقي ضيف» فصلاً رائعاً في الحديث عن هذا الشعر[1]، وكتب الدكتور «يوسف خليف» - في دراسته المبدعة الأصيلة التي وقفها على هذا الشاعر - فصولاً رائعة في هذا الحديث أيضاً، كادت تكون في كثير من المواطن - على أصالتها العلمية - قطعة من الشعر نفسه، فكأنه كان يغار من «ذي الرمة»، وينفس عليه أن يذهب وحده بعشق الصحراء! ولم يعد أمامي - على كثرة السبل - سبيل واحدة أسلكها في غير مشقة وعناء.

إن حديث «الرحلة» في مدائح «ذي الرمة» صورة دقيقة من شعر الصحراء الذي ينتشر في قصائده كلها، وهو - أيضاً - صورة من التقليد الفني العريق وسّع الشاعر في أرجائها جميعاً، وأمدّها بألوان جمة متلألئة، ويفيض من المشاعر والأحاسيس. وحقاً ظل «ذو الرمة» يصور في هذه الرحلة الصحراء والإبل والحيوان الوحشي كما كان يفعل أسلافه، ولكنه سكب في هذا التصوير كثيراً من عواطفه ومشاعره. لقد انعقدت بينه وبين الطبيعة الأسباب، فراح يتأملها بعيني عاشق، فيستشعر كثيراً من المعاني والأحاسيس ثم يخلعها عليها، يقول الدكتور يوسف خليف:

«فهو لا يتحدث عنها حديث من يريد وصفها وتسجيل مشاهدها، ولكنه حديث من يريد أن يفرغ طاقة ضخمة من العواطف التي يحملها لها في نفسه، عواطف الحب والفتنة والشغف. وإنه ليخيل لكل من يقرأ حديثه عنها أنه لا يريد أن

---

(١) انظر كتابه «التطور والتجديد في الشعر الأموي».

يفرغ منه.»[1]

ولا يكاد «ذو الرمة» يغفل عن شيء في هذه الصحراء، فهو يصور الليل والهاجرة والسراب ومناهل الماء والحيوان والرمال العذراء وأموراً كثيرة أخرى، فكأنه يستخرج منها مواطن الفتنة موطناً موطناً، فيتغزل بها، ويزيّنها في أعين الآخرين، وهو يتذرع بكل شيء للحديث عن هذه الحبيبة الفاتنة، فلنقف معه قليلاً وهو يحدثنا ـ فيما يزعم ـ عن مصاعب الطريق:

إليـكَ ابتعثنـا العِيـسَ وانتعلَـتْ بنـا
فيــافــيَ تَــرمــي بينهــا بسهــامِ

قِلاصاً رَحلناهنَّ من حيثُ تلتقي
بــوهبيــنَ فــوضــى رَبــربٍ ونَعَــامِ

يُــراعيــنَ ثيــرانَ الفــلاةِ بــأعيُــنٍ
صــوافــي سَــوادِ المـأقِ غيـرِ ضِخـامِ

فكم واعَسَتْ بالرَّكبِ من مُتَعسّفٍ
غليــظٍ وأخفــافُ المَطــيِّ دَوامِ

سَبــاريــتَ إلا أن يَــرى مُتــأمِّــلٌ
قَنــازِعَ أسنــامٍ بهــا وَثَغــامِ

ومـن رملـةٍ عـذراءَ مـن كـل مطلَـعٍ
فيمـرقـنَ مـن هـاري التـرابِ رُكـامِ

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء. ص ٢٥٢.

وكــم نفّــرَتْ مــن رامــحٍ مُتَــوضِّــح
هجــانِ القَــرا ذي سُفعــةٍ وخِــدامِ
لَيَــاحِ السّبيــبِ أنجــلِ العيــنِ آلــفٍ
لَمَــا بيــنَ غُصــنٍ مُعْبِــلٍ وهُيَــامِ
وكــم حَنَشٍ ذعــفِ اللّعــابِ كــانــه
علــى الشَّــرك العــاديِّ نِضــوُ عصــامِ
وكــم خلّفــت أعنــاقُهــا مــن نَحيــزَةٍ
. . . . (١)

هل أمضي فيما أنا فيه من تصوير الصحراء، أريد أن أقول من غزل بالصحراء، أم أقف؟ لقد سدّ علي الدكتور يوسف خليف مفارق الحديث، وهاأنذا أعود إليه مرة أخرى لأقول:

«إن ذا الرمة يسكب في أمثال هذه الصور المنتشرة في شعره عصارة قلبه الذي شغفته الصحراء حباً، وذوب روحه الهائمة بها، وهما حب وهيام يجعلانه بحق عاشق الصحراء في تاريخ الشعر العربي كله[٢]».

هكذا يمضي «ذو الرمة» في تصوير مفاتن معشوقته الحسناء، وكلما أقبل عليها ازداد شوقاً إليها وفتنة بها، وما أشد ما يفتنه،

---

(١) الديوان (ق:٧٨) السهام: حرارة الشمس. سباريت: خالية من النبات والماء. قنازع: بقايا. الثغام والأسنام: ضربان من النبت. يمرقن: يخرجن. رامح متوضح: ثور أبيض. خدام: سواد. لياح السبيب: أبيض الذنب. معبل: ساقط الورق. نضو عصام: خيط قربة. النحيزة: قطعة غليظة من الأرض.

(٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٢٥٧.

وهو في رحلته، منظر المياه الآجنة في أعماق الصحراء! فيقف على هذه المياه يصورها، وقد يصور ما يرى عليها من الطير كالقطا والحمام على نحو ما رأينا في القطعة التي أنشدناها منذ قليل[1]. ولا يقلّ السراب فتنة عن مناهل الماء، ولايقلّ كلف الشاعر به عن كلفه بها، فهو دائم الالتفات إليه يصوره وهو يترقرق فوق الرمال[2]. وقد لاحظ الدكتور «يوسف خليف» أن «ذا الرمة» قد فتن بهذين المنظرين ـ منظر السراب ومنظر المياه الآجنة ـ فتنة طاغية، لا في مدائحه وحدها، بل في شعره عامة[3].

ويمضي «ذو الرمة» على سنة أستاذه ـ بل على سنة هؤلاء الإحيائيين جميعاً ـ فلا يصور ناقته وحدها، بل يصور رحلة جماعية غالباً، فيخص ناقته ببعض الحديث، ويخص الإبل الأخرى ببعضه الآخر. وهو ـ كأستاذه ـ لا يدقق في أعضاء هذه الإبل، ولا يعنى بتصوير نفسياتها، ولكنه لايطيل في الوصف إطالته، وأكثر ما يقف عليه هو نشاطها وأثر السفر فيها، فهي دائماً مكتنزة ضخمة في أول الرحيل، وهزيلة ضامرة غائرة الأعين في آخره. وربما وصف، بعدئذ، أبوالها، أو ما تلقيه في الطريق من الأجنة، أو ما تنجله من الحصى، أو سوى ذلك مما كانت الشعراء تصفه وتقف عليه[4].

---

(١) الديوان (ق: ٢٠، ٢٥).

(٢) المصدر السابق (ق: ٢١، ٤٣، ٧٠).

(٣) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء. ص ١٦٣.

(٤) الديوان (ق: ٣٢، ٥٧).

ويلتفت أحياناً إلى رفاق الرحيل، ويحاول تصويرهم، ولكنه يقصر في ذلك تقصيراً شديداً، كأنما فتنته الصحراء وحيوانها عن كل شيء[1].

وعلى الرغم من براعة «ذي الرمة» الفائقة في التصوير، فإنه يستدير إلى القدماء، ويقترض بعض صورهم، فالإبل كالنعام النافر أو كالقسي، وناقته كالسفينة أو كفحل الإبل، أو هي ضخمة كالبنيان، أو ضامرة كالهلال... بل هو يصطنع بعض أساليبهم فيقري بها الهموم[2]، أو يخاطب نفسه الخطاب التقليدي: دع ما أنت فيه، واذكر ناقة صفتها كذا وكذا...[3] أو هو يدعو عليها حين تبلغ ممدوحه بالذبح كما دعا «الشماخ» على ناقته من قبل[4].

وعلى عادة الشعراء الجاهليين ينطلق «ذو الرمة» في رحلته خلف حيوان الصحراء، فيصور هذا الحيوان تصويراً واسعاً دقيقاً، ويقص حكايته التقليدية الشائعة التي قصها الشعراء من قبله مراراً ومراراً. وقد اقتصر «ذو الرمة» في مدائحه على قصة «حمار الوحش» ولم يجاوزها إلى قصص الحيوان الأخرى، وليست تختلف هذه القصة لديه عنها لدى الشعراء الآخرين في صورتها العامة وأحداثها وشخصياتها، فقد أرسى شعراء البادية القدماء أصولها، وبينوا معالمها، ورسموا سبيلها الفنية رسماً واضحاً

---

(١) المصدر السابق (ق: ٢٥، ٣٥).
(٢) المصدر السابق (ق: ٧٠).
(٣) المصدر السابق (ق: ٤٨).
(٤) المصدر السابق (ق: ٣٢).

دقيقاً. ومضت الشعراء تتقيد بقيودها الفنية، وتلتزم نهجها الفني الثابت المعروف، ولم يتمرد «ذو الرمة» ـ لأسباب شتى ـ على هذا النهج، فمضى ـ هو الآخر ـ يقتفي آثار السابقين ويجددها.

لقد كانت هذه القيود ثقيلة حقاً، ولكن نار الابداع تستطيع أن تجعل منها سلاسل من ذهب! فقد راح هذا الشاعر المبدع يجدد في أرجاء اللوحة الفنية القديمة، ويعيد مزج ألوانها، ويضيف إليها ألواناً نفسية وهاجة، ويشقى في رسمها من جديد كما يشقى المحبون في عشقهم. هل رأيت فناناً يرسم حبيبته التي تجلس أمامه؟ ما أكثر القيود التي تقيده! ولكن هل تستطيع أن تنكر عليه أنه قد أبدع في رسم لوحته الفاتنة؟ إنك تنسى الأصل والقيود، وتذكر اللوحة وحدها. وهكذا يستطيع «ذو الرمة» أن يخدعنا حين يحكي لنا قصة «حمار الوحش» فننسى الأصل والقيود، ونذكر قصته وحدها.

لقد فتن شعر «ذي الرمة» الباحثين! ولم يفتنهم جانب من هذا الشعر كما فتنتهم الصحراء وقصص حيوانها. وحقاً لم يغمض الشاعر عينيه عن الشعر القديم وهو يقص هذا القصص، وحقاً لم يغادر الصراط الفني القديم، ولم يحد عنه في بناء هذا القصص، وحقاً أيضاً إن كثيراً من الشعراء السابقين قد وصفوا حيوان الصحراء وأبدعوا. ولكنه حق أيضاً أن نقول: إن أحداً من الشعراء السابقين لم يحقق لهذا القصص ـ أكاد أستثني لبيداً والشماخ ـ ما حققه له «ذو الرمة»، فهو يفصل فيه تفصيلاً واسعاً دقيقاً، ويعنى بالتصوير وعنصر الحكاية عناية فائقة، ويتذرّع به للانعطاف إلى المعشوقة الأم «الصحراء» على نحو ما نرى في وصفه لهذا

المرعى الذي ترعاه الحمر:

دَعاها من الأصلابِ أَصلابِ شُنْظُبٍ
أخـاديـدُ عهـدٍ مُستحيـلِ المـواقـعِ

كسـا الأرضَ بُهمـى غَضَّـة حَبَشيّة
تُـؤامـاً ونُقعـانُ الظهـور الأَقـارِعِ

وبـالـروضِ مَكنـان كـأنَّ حـديقـهُ
زرابـيُّ وَشّتْهـا أكـفُّ الصـوانـعِ[1]

ولنستمع إليه قليلاً وهو يصور هذه الحمر في طريقها إلى الماء، لقد جفّت الينابيع، وأطارت الريح يابس العشب، فكرهت الحمر موطنها، وسخطت لما أصابه من الجدب، فانتظرت، حتى إذا الليل كفَّ الطرف رحلت يدفعها الحمار إلى «عيني متالع»:

فلمّـا رأيـنَ الليـلَ والشمـسُ حَيّـةٌ
حيـاةَ الـذي يقضـي حُشـاشـةَ نـازعِ

نحـاهـا لثـأْجٍ نَحـوةً ثـمَّ إنّـهُ
تَـوخّـى بهـا العينيـنِ عينـي مُتـالـعِ

مُـوشّحَـةً حُقْبـاً كـأنَّ ظهـورَهـا
صفـا رصَـفٍ مجـرى سيـولٍ دوافـعِ

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٨) الأخاديد: آثار الأمطار. العهد: أول المطر. البهمى: ضرب من النبت. النقعان: حيث يستنقع الماء. الظهور الأقارع: الأماكن المرتفعة الصلبة. المكنان: عشب زهره أصفر.

إذا واضـخَ التقـريـبَ واضخْـن مثلَـهُ
وإنْ سـحَّ سحّـاً خـذرفـتْ بـالأكـارعِ
وعـاورنـهُ مـن كـلِّ قـاعٍ هَبَطْنَـهُ
جهـامـةَ جـونٍ يتبـعُ الـريـحَ سـاطـعِ
فما انشقَّ ضوءُ الصبحِ حتّى تبيّنَتْ
جداولُ أمثالُ السيوفِ القواطعِ[1]

وأجمل ما في قصة «حمار الوحش» عند «ذي الرمة» تلك الألوان الوجدانية الزاهية التي تتلألأ في أرجاء واسعة منها. فهو يتسع في تصوير نفسيات الحمر اتساعاً جميلاً، بل هو يصورها - في بعض الأحيان - تصويراً مدهشاً، ويخلع عليها كثيراً من أحاسيسه ومشاعره. يقول الدكتور شوقي ضيف:

«وصف الحيوان اذن في ديوان ذي الرمة حديث نفس قبل أن يكون حديث حس، حديث نفس الحيوان، وحديث نفس ذي الرمة، وفي هذا الحديث يفيض ذو الرمة في بيان المشاعر والعواطف، فهو عن النفس الباطنة يصدر لا عن العين الظاهرة، وهو لذلك يمتع من يطيل النظر في لوحاته إذ يجد فيها معيناً لا ينضب من حركات النفس ومشاعرها»[2].

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. ثأج: موضع بعينه. موشحة: في ظهورها ألوان مختلفة. واضخ: عدا. السح: الصب، يسح العدو سحاً. خذرفت: أسرعت. جهامة جون: غبار يضرب إلى السواد.
(٢) التطور والتجديد: ص ٢٧٩.

ويقول في موطن آخر:

«ومن هنا كان يشعر من يقرأ ديوانه أن حيوانات الصحراء أصبحت جزءاً من نفسه، ولذلك كان يبدع في وصفها»[1] .

ويقول الدكتور «يوسف خليف» وقد استوقفته هذه الصور النفسية العابقة بالفتنة: «ومن هنا كثرت في شعره تلك الصور النفسية التي كان يرسمها في شغف شديد لحيوان الصحراء، ويسجل فيها ما كان يحسه هو إزاء هذا الحيوان من ناحية، وما كان يحسه الحيوان نفسه من ناحية أخرى، وذو الرمة ـ في الحالتين ـ إنما يصدر عن نفسه هو، وما كان يحسه من مشاعر وعواطف راح يخلعها على الحيوان ويجعلها كأنها تصدر عنه[2] » .

ونحن أينما اتجهنا في قصة «حمار الوحش» نلتق بهذه الأصداف النفسية البديعة، فالحمر على شريعة الماء قلقة خائفة تتفقد مكامن الخطر وتقفرها، وهي عطشى لا تكاد تشرب ما يكسر غلّة أجوافها حتى يصدع الحذر قلبها، ثم لا تلبث أن تولّي الأدبار يحصبها شبح الموت الرهيب[3] .

وأنا لا أريد أن أمضي فألتقط هذه الأصداف واحدة بعد أخرى، فكل شيء في هذا الشاطىء الجميل يغري بالوقوف عليه، وحسبي أن أقف على هذه الأبيات التي تفيض بالأحاسيس والعواطف:

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٧٧.

(٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء. ص ٢٦٥.

(٣) الديوان (ق: ٤٨).

فظلّـتْ تَفـالَـى حـولَ جَـأْبٍ كـأنّـه
ربيئـــةُ أثـــآرٍ عِظـــامٌ ذحـــولُهـــا
مَحـانيـقُ أمثـالُ القنـا قَـدْ تَقَطَّـعَـتْ
قوى الشكِّ عنها لو يُخَلّى سبيلُها
تُراقبُ بين الصُلبِ والهضبِ والمِعا
معـا واحـفٍ شَمسـاً بطيئـاً نـزولُهـا
تَـرى القِلـوةَ القـوداءَ منهـا كفـارِكٍ
تصـدّى لعينيهـا فَصَـدَّتْ حَليلُهـا[1]

ويبقى أن نشير إلى أن «ذا الرمة» لم يكن يشبه ناقته وحدها بحمار الوحش كما كانت تفعل الشعراء من قبل، بل كان يشبه أيضاً إبل الرحلة الأخرى بالأتن الوحشية، وهذا هو ـ فيما أعرف ـ أول شاعر يصنع هذا الصنيع :

علـى حميـريّـاتٍ كـأن عيـونَهـا
قِـلاتُ الصفـا لـم يبـقَ إلا سُمـولُهـا
كـأنّـا نشـدُّ المَيـسَ فـوقَ مـراتـجٍ
من الحُقبِ أَسفى حَزْنُها وسهولُها
رَعَتْ واحفاً فالجزعَ حتى تكمّلَتْ
جُمـادى وحتـى طـارَ عنهـا نسيلُهـا

(١) المصدر السابق (ق: ٧٠) تفالى الحمير: تتكادم. الجأب: الحمار الغليظ. محانيق: ضامرة. القلوة: الخفيفة. القوداء: الطويلة. الفارك: المرأة التي تبغض زوجها.

وحتى استبانَ الجأْبُ بعد امتنائها

من الصيفِ ما اللاتي لَقِحْنَ وَحُولُها

أَبَــــتْ بعــــدَ هيــــجِ الأرضِ...

.... (١)

ويجب أن نذكر أيضاً أن «ذا الرمة» ـ كغيره من الشعراء ـ لا يذهب دائماً بقصته إلى نهايتها الأخيرة، فقد يصوّر الأتن وهي في طريقها إلى الماء ثم يسكت عن بقية القصة، وقد يحوّر تحويراً يسيراً في نهايتها فتفرّ الحمر عن الماء بعد أن تنقع ظمأها، وقد يمضي بها في سبيلها إلى آخرها دون أدنى تحوير.

وقبل أن أنصرف عن «ذي الرمة» إلى سواه أود أن أقف قليلاً مع الدكتور «شوقي ضيف» فيما ذهب إليه من تعليل لنجاة الحيوان في لوحات الصيد التي نتحدث عنها، قال:

«.... وقد تولد للحيوانات فيه أثناء هذا الوصف كثير من العواطف، ولعله من أجل ذلك كان لا يدع الفرصة لسهام الصائد ولا لكلابه أن تصيدها؛ وربما كان لنفسه اللاشاعرة أثر في ذلك، فإنه لا يستطيع أن يحصل على حبه، وكذلك الصائد لا يستطيع

---

(١) المصدر السابق (ق: ٧٠) وانظر (ق: ٤٨، ٧٨) الحميريات: ابل منسوبة إلى حمير. القلات: ج قلت، والقلت نقرة في الجبل. السمول: البقايا. الميس: شجر تصنع منه الرحال. المراتج: الحمر الوحشية التي أمسكت من الفحل حين ضربها. أسفى: صار فيها السفا. واحف: موضع. الجزع: منعطف الوادي. الجأب: الحمار الغليظ. امتناؤها: اختبارها.

أن يصل إلى صيده»[1] .

وأنا لا أرتاب لحظة في حب «ذي الرمة» لحيوان الصحراء، وفي أنه كان يودّ لو يجنّبه حبائل الصيادين، ولكنني أخالف، بعدئذ، الدكتور ضيف في أن يكون هذا الحب هو السبب في نجاة الحيوان من سهام الصائد أو كلابه.

لقد كان «ذو الرمة» شاعراً بدوياً، وقد شارك مشاركة واسعة في بعث كثير من تقاليد القصيدة العربية وإحيائها ـ ولاسيما شعر الصحراء وقصص حيوانها ـ، فقد مضى الشعراء زمناً يزورّون عن هذا الشعر وهذا القصص، ولم يكن ذلك في صدر الإسلام وحده، بل كان لدى كثير من الشعراء في العصر الأموي أيضاً. ونحن نعرف أن قصص حيوان الصحراء في شعرنا القديم تنتهي دائماً بنجاة الحيوان في غير قصائد الرثاء ـ وقد لاحظ ذلك الجاحظ وقيّده ـ[2] ، وإذاً لم لا يحيي «ذو الرمة» ـ وهو الشاعر البدوي ـ هذا القصص بصورته البدوية التقليدية دون أن يغيّر من معالمه الأساسية شيئاً؟

فإذا صحّ هذا ـ وما أحسبه إلا صحيحاً ـ لم يكن حب حيوان الصحراء هو الذي دفع «بذي الرمة» إلى هذا الموقف الدائم: نجاة الحيوان وخيبة الصياد، بل هو ـ في ظني ـ التقليد الشعري المتأصل منذ الجاهلية. ولو أن «ذا الرمة» ألمّ بهذا القصص في

---

(١) التطور والتجديد: ص ٢٧٧.

(٢) الجاحظ: الحيوان: ٢/ ٢٠. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي. القاهرة ١٣٥٦هـ ـ ١٩٣٨م.

الرثاء، وغيّر في نهايته، فكتب للحيوان النجاة أيضاً لكان لنا من القضية موقف آخر، ومن يدري فربما رأى «ذو الرمة» في حيوان الصحراء ـ كما رأى من قبل سلفه الشاعر الجاهلي ـ رفيق كفاح يكره الظلم ويدفعه، ويحب الحياة، ويذود عنها في خصبها ووفرتها ونقائها، فمضى يعنى به حباً وتقليداً ـ أو تقليداً وحباً ـ عناية ذلك الشاعر القديم.

وقد أشار الدكتور «يوسف خليف» إلى شيء من هذا الذي أقوله، قال:

«ونحن نعرف أن نجاة الحيوان من سهام الصيادين أو كلابهم تقليد فني قديم متوارث منذ العصر الجاهلي عندما يأتي وصف الصيد في معرض تشبيه ناقة الشاعر بحيوان من حيوانات الصحراء في القوة والتحمل حتى يستقيم للشاعر تشبيهه، كما نعرف أن ذا الرمة كان يعرف ذلك بحكم صلته الوثيقة بنماذج الشعر القديم»[1].

وأنا أخالف ـ بعدئذ ـ الدكتور «شوقي ضيف» في حديثه عن أثر النفس اللاشاعرة، فلست أظن أن الصائد هو المعادل الموضوعي للشاعر ـ أو رمز له ـ، وأن حيوان الصحراء هو المعادل الموضوعي لحبيبة الشاعر ـ أو رمز لها ـ على نحو ما أفهم من قوله: «فإنه لا يستطيع أن يحصل على حبه، وكذلك الصائد لا يستطيع أن يصل إلى صيده»، فكأن الصائد رمز

---

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء. ص ٢٧٣.

للشاعر، وكأن حيوان الصحراء رمز للحبيبة!

ولكنني أظن أن الأقرب إلى الحق أن نرى في «حيوان الصحراء» ـ كما قدمت ـ رفيق كفاح للشاعر، وأن نرى في «الصياد» صورة من الدهر الذي يضغن على بنيه صفوهم، ويرميهم بما يكدّر هناءتهم، وكثيراً ما صور الشعراء العرب «الدهر» بصورة الصياد الرامي، بل نحن نجد في شعر «ذي الرمة» نفسه ما يقرب هذا التصور من الواقع كما في قوله:

أَرى فيكِ من خرقاءَ يا ظبيةَ اللّوى
مشابـهَ جُنِّبْـتِ اعتـلاق الحبـائـلِ

فظبية اللوى كحبيبته «خرقاء» وهو يخشى عليها ـ بل عليهما ـ الدهر أو الصياد.

لقد تفرق الحديث واتسع، ولم أكن أريد له أن يطول كل هذا الطول، ولكنه «ذو الرمة»!!

وأحسب أننا نستطيع أن نقول الآن: لقد حرص «ذو الرمة» على الرحيل في مدائحه حرصاً يفوق حرص الجاهليين أنفسهم، فرحل فيها جميعاً، وحافظ على صورة هذا التقليد الفني، فبعث معالمه الأساسية الكبرى كلها، وأحيا رسومه الفنية الدقيقة، ومضى يجدّد في أنحاء واسعة منه ـ وخاصة في شعر الصحراء، وقصص الحيوان ـ حتى بدت صدور مدائحه في بعض الأحيان ـ بما فيها من حديث المقدمة والرحلة ـ عامرة بالألوان والضوء، فكأنها قطعة من قوس قزح تنتشر فوق صحراء قصيدة المدح

الأموية.

فإذا صددنا عن هؤلاء، ورحنا ننظر في صنيع المقصّدين من الرجاز ألفيناهم يرفعون راية الإحياء كعهدنا بهم، بل هم يسرفون في الانتصار لها هذه المرة، فتكثر «الرحلة» في مدائح «العجاج» وتنتشر انتشاراً واسعاً، وتحافظ على صورتها التقليدية القديمة، ففيها حديث الصحراء، وفيها حديث الإبل، وفيها قصص الحيوان الوحشي، وقد يمتد بها «العجاج» أحياناً إلى الحديث عن مخاطر الرحيل كما كان يفعل «الأعشى» وأضرابه من شعراء الجاهلية المتأخرين.

وقد مرّ بنا أن «العجاج» هو أحد الذين نهضوا بشعر الصحراء في هذا العصر، وهو ـ تأسيساً على ذلك ـ أحد الذين وسّعوا من حظ الطبيعة في قصيدة المدح الأموية. وأول ما يهتم به «العجاج» من حديث الصحراء هو رسم صورة عامة لها تذكرنا بصورها في ديوان الشعر الجاهلي، فهي ممتدّة مضلة، مهلكة لا أعلام فيها، مقفرة من الصحب والسابلة، يعلوها الغبار حين ينتصف النهار وتتقد الهاجرة[1]. أو هي فلوات ورمال موصولة برمال تمتد كالحبال وتعزف الجن فيها[2]. أو هي ممتدة يضلُّ بها الوليد، وتختلف فيها آراء الأدلاء، ملساء لا تعرف النبت، صادية لا تعرف الماء، قفر موصول بقفر، يمسي بها النشيط نحيفاً رقيق القدم من الاعياء على نحو ما نرى في هذه اللوحة التي رسمها

---

(١) ديوان العجاج (ق: ١٢).
(٢) المصدر السابق (ق: ١٧).

لها:

أَرمـي بـأيـدي العيـسِ إذْ هَـوِيـتُ
فـي بلـدةٍ يعيـا بهـا الخِـرِّيْـتُ
رأيُ الأَدلاَّءِ بهَـــــا شَتيــــتُ
صحــراءَ لـم يَنبُـتْ بهـا تنبيـتُ
هيهـاتَ منهـا مـاؤهـا المـأمـوتُ
مَـرتٍ ينـاصـي خَـرقَهـا مُـروتُ
يُمســي بهـا ذو الشِّـرةِ السّبـوتُ
وَهْـوَ مـنَ الأيـنِ حَـفٍ نَحيـتُ[1]

وما أكثر المناظر التي تفتن «العجاج» في هذه الصحراء فيقف عليها، ويتأنى ويدقق في رسمها! ولعل أشد هذه المناظر فتنة له منظر الهاجرة، ومنظر الليل، ومنظر مناهل الماء البعيدة في أعماق الصحراء.

فهو يصوّر الهاجرة حين تتّقد فتتعمّم الجبال بالسراب، ويكفّ «الشقرّاق» عن الطيران، وهذه هي المرة الأولى التي نرى فيها الشعراء تذكر هذا الطائر الجميل بل الجميل جداً:

فـي مجهـلٍ تجتـازُهُ عَـنْ مجهـلِ
فـي غيـرِ لا صحـبٍ ولا مُسَبّـلِ

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٢) الخريت: الدليل. التنبيت: يريد النبات. المأموت: المقدر. المرت: الذي لا نبات فيه. السبوت: الحسن السير. النحيت: الذاهب الجسم.

أغبـــرَ مكســـوِّ القتـــامِ مُخْمَـــلِ
إذا النهـــارُ كـــفَّ ركـــضَ الأخيَـــل
واعتمّـــــتِ القُـــــورُ بـــــآلٍ سلســـــلِ[1]

أو هو يصوّر هذه الهاجرة وقد اشتدّت، فتجوّفت الظباء الظلال واطمأنت، ويمدّ عنقه حتى تكون هذه الظباء بمرأى منه، فيصورها في قيلولتها الوادعة المطمئنة، فهي بين عاطفة رأسها للنوم، ورافعة عنقها تعطو من أوراق الشجر، على نحو ما نرى في هذا المشهد العامر بالحياة والطمأنينة:

معـــق المطـــالـــي جفجفـــاً فجفجفـــا
يـــدعـــو بـــه الجِنّـــانُ جِنّـــاً عُـــزَّفـــا
إذا الظبـــاءُ والمهـــا تجـــوَّفـــا
ظـــلالَـــه عَـــواطيـــاً وعُطَّفـــا
وخلـــتَ رَقـــراقَ السّـــرابِ فَـــولفـــا
للبيـــدِ واعـــرورى النِّعـــافَ النُّعفـــا[2]

---

(١) المصدر السابق (ق: ١٢). ولا مسبل: ليس فيه أحد من السابلة. القتام: الغبرة. مخمل: عليه الهبوة، والهبوة: الغبار. الأخيل: طائر أخضر، قال «الزمخشري» هو طائر لا ينحجر وقت الهجير، كما يفعل سائر الطيور، فوصف النهار بكفه إياه عن الطيران لشدة حره. وزاد «ابن قتيبة» طائر أخضر يقال له الشقراق. القور: ج قارة وهي الجبل الصغير. السلسل: يريد كأنه الماء السلسل.

(٢) المصدر السابق (ق: ٤٤). المطالي من الأرض: المكان المستوي البعيد. معق: عميق. الجفجف: المكان الغليظ. التجوف: الدخول في الشجر وظلاله. العاطي: الماد عنقه أو يده إلى الشيء. عطف: عواطف رؤوسها لتنام، يريد أنها آمنة. الفولف: الغطاء. اعرورى: ركب. النعف: المكان المرتفع دون أن يكون جبلا.

وهو يصور الليل حين يقنّع الأرض بأقنعته الغدافية، وتغوص الجبال فيه كأنما هي غرقى[1]. أو يصور الأصوات التي تتناهى إليه بعد الكرى فكأنها نهيم أناس مثكولين يولولون ويسرفون في الولولة[2].

ويصور «العجاج» مناهل الماء في هذه الصحراء، فيبدع حقاً ويتفوق على سابقيه ـ أوشك أن أقول جميعاً ثم لا أستثني ـ:

ومنهـــلٍ وردتُـــهُ عـــن مَنهـــلِ
قَفــريــنِ هــذا ثــمَ ذا لــم يُــؤْهَــلِ
كـــأنَّ أريـــاشَ الحمـــامِ النُسّـــلِ
عليـــه وُرقـــانُ القِـــرانَ النُصَّـــلِ
فـــويـــقَ طَـــامـــي مـــائـــهِ المُجَلّـــلِ
جَفـــالَـــةَ الأَجـــنِ كحَـــمِّ الجُمّـــلِ
كـــأنَّ نســـجَ العنكبـــوتِ المُـــرمِـــلِ
علـــى ذرى قُـــلاَّمِـــهِ المُهَـــدَّلِ
سُبُـــوبُ كُتّـــانٍ بـــأَيـــدي الغُـــزَّلِ
دفـــنٍ ومُصْفَـــرٍّ الجِمـــامِ مُـــوأَلِ
قبـــلَ النمـــورِ والـــذِّئـــابِ العُسّـــلِ[3]

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها.

(٢) المصدر السابق (ق: ١٧).

(٣) المصدر السابق (ق: ١٢) أرياش: ج ريش. الناسل: الساقط. نصل أورق: أي أسود. النصل: التي خرجت نصالها وسقطت، يقول ألقى به الحمام قوادمه. جفالة الشيء: جماعته وما أخذت منه. الجمل: الذين يذيبون الشحم. الحم:

أرأيت كيف يدقق «العجاج» النظر، وكيف يتأنى في التصوير؟[١] أرأيت كيف يزعم ـ كماكان يزعم القدماء ـ أنه ورد هذا الماء مبكراً قبل النمور والذئاب؟ بل إن صورة هذا الماء نفسها لا تختلف كثيراً عن مياه القدماء إلا فيما وفّره لها الشاعر من التدقيق والتفصيل، فهو لا يكاد يغادر يسيراً ولا كبيراً: إنهما منهلان مقفران، بعد عهدهما بالناس فليس عليهما أحد، يعلو مياههما الطامية المجللة بالعرمض والطحلب ريش الحمام الأورق، ويعلو ما نبت فوقهما من القلاّم نسيج العنكبوت فيبدو كسبائب الكتان بأيدي الغازلات... إنه ماء مدفون أصفر علته الأبوال والبعر، ولم يستق منه منذ زمن بعيد، فكأن ما يغترف منه الشحم المذاب. أليست هذه مياه الأقدمين نفسها يبعثها «العجاج» ويزيد فيها؟

وقد يكون «العجاج» استعار بعض الصور الشعرية من القدماء فالفلاة ملساء كالترس، والجبال تتعمم بالسراب، وظهور قطعان المها كسبائب الكتان... إلا أنه أبدع صوراً كثيرة، وضمّها إلى ما استعاره من الموروث، وأحيا الرسوم الفنية القديمة كلها، فخرجت الصحراء بوجهها الجميل الذي نراه في هذه الأراجيز. ومما لا ريب فيه أن صورة هذه الصحراء ـ بليلها وصباحها وهاجرتها وسرابها وحيوانها ومناهلها ـ في مدائح «العجاج» هي أرحب من صورتها في مدائح الأسلاف وأجمل، بل هي أرحب

---

(١) الذي يبقى من الإلية. المرمل: المنسوج. المهدل: المسترسل. الموأل: من الوألة وهي البعر والأبوال. العسلان: اهتزاز الذئب في مشيته.

وأجمل من صورتها في قصائدهم عامة لا أكاد أستثني. ألم نقل إن «العجاج» أحد هؤلاء الشعراء القلائل الذين نهضوا بشعر الصحراء القديم؟!

وحظ الناقة - أو الإبل - من فن «العجاج» حظ يسير، فهو لا يتسع في وصفها اتساع أسلافه، ولا يقيم لها تلك النصب العالية التي رأيناها في دواوين أولئك الأسلاف. بل هو يكتفي ببعض صفاتها الحسيّة الشائعة كالامتلاء والقوة والصلابة. وأحياناً قليلة - أو نادرة - يتسع في وصفها بعض الاتساع، فلا يزيد على أن يحيي بعض الرسوم والصور القديمة كاستيداع بعض الرذايا في الطريق، وظهور عتق هذه الإبل، ووصف عرقها، وما أصابها من الهزال بعد السفر حتى عادت ضامرة كالقسي[1]. فإذا جنح إلى الوصف النفسي - وقلما يجنح، شأنه في ذلك شأن القدماء - ذكر شكواها من الوجى وطول السفر[2]، أو ذكر آهتها وشبهها بآهة المجروح[3]، وهذه - كما نرى - ومضات خاطفة استعارها من القدماء كالمثقب والأعشى، ولم يستطع تطويرها بل هو قصّر كثيراً عن بعضهم. وإذاً لم يستطع «العجاج» أن يتطور بشعر الإبل كما تطور بشعر الصحراء فظل عالة على القدماء فيه.

ويمضي «العجاج» في هذه السبيل الإحيائية التي اختارها لفنه، فيبعث معلماً آخر من معالم هذا التقليد كنا نراه عند «الأعشى»

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٣).

(٢) المصدر السابق (ق: ١٢).

(٣) المصدر السابق (ق: ١٣).

خاصة، هو تصوير متاعب الرحيل. وليست تختلف متاعب «العجاج» عن متاعب «الأعشى» كثيراً، فهو يذكر ما لقيه دون الممدوح من الأسود والذئاب، والأيام المظلمة التي تداولتهم فيها البأساء والنعماء، والريح الباردة القاسية، وهم يرمون بأنفسهم على غير هدى حتى يبلغوا هذا الممدوح[1].

وعلى عادة الشعراء الجاهليين أيضاً يمتد «العجاج» برحلته إلى قصص حيوان الصحراء، فيقص علينا أشهر هذه القصص - قصة الثور الوحشي، وقصة حمار الوحش -.

ولست أسرف إذا قلت: إن «العجاج» يبدو في قصة «الثور الوحشي» مقيداً بأصفاد من نار، فهو يوغل في اقتفاء آثار القدماء، فلا يكاد يلتفت - بل هو لا يلتفت حقاً - يميناً أو شمالاً كأنه يخشى أن تضيع منه معالم الطريق فيضل!

تمضي القصة في طريقها المرسومة إلى نهايتها بطيئة شديدة البطء، لاتغادر صغيرة مهما دقّت مما رسمه الشعراء السابقون، حتى يوشك خيط الأحداث أن يغيب أو يتقطع مراراً. ويحاول الشاعر أن يمد من طاقة الرسوم الفنية، فيسرف في التدقيق إسرافاً شديداً دون أن يتقدم بنا خطوة واحدة نحو مواقف جديدة لم يؤصّلها القدماء. ولا يكاد المرء يصدق أن سبل التجديد قد أوصدت جميعها في وجه هذا الشاعر. فانكفأ يفصّل في المواقف التقليدية تفصيلاً غريباً!

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٣).

لقد كانت الشعراء تصور الثور وهو ينفي عن جسمه قطرات المطر، فإذا «العجاج» يصوره وهو ينفي هذا المطر عن خده وظهره وعينيه وخيشومه! وكانت الشعراء تصور هرب هذا الثور أو عدوه تصويراً جميلاً، فإذا «العجاج» يصور عدوه تصويراً باهتاً فوق الرمال المرتفعة حيناً، وفي الأماكن الغليظة حيناً آخر، وفي الأماكن ذات الحجارة حيناً ثالثاً! وقل مثل ذلك أو قريباً منه في المشاهد الأخرى، حتى إذا وصل الحديث بالعجاج إلى التصوير النفسي قطع به وأكدى! وهكذا يمهر هذا الشاعر صك عبوديته بيده[1].

ويحكي «العجاج» قصة حمار الوحش» فيمضي بها في دربها الذي عبّده الأوائل، بيد أنه لا يعنى بوصف الحمر نفسياً أو حسياً عناية واسعة، ولا يقف على شخوص القصة جميعاً، فتغيب شخصية «الصياد» على أن شبحه يظل يطارد الحمر، فما تكاد تبلّ ما بها من حرارة العطش حتى تنكشف نافرة لا تعبأ بالعثار. وأجمل ما في هذه القصة هو انعطاف الشاعر إلى الطبيعة ـ كما هي الحال لدى «ذي الرمة» ـ يصورها في أثناء القص، ويرسم لها صوراً هادئة جميلة تذكرنا بوصفه للصحراء في غير معرض القصص على نحو ما نرى في هذا المشهد البديع الذي يصور فيه طلوع الصباح وشريعة الماء:

---

(١) المصدر السابق (ق: ٤٤).

حتـــى إذا مـــا مَـــذَقَ الأسحـــارا

أغـــرٌّ يحـــدو مظلمـــاً قَيّـــارا

وقـــد رأى فـــي الأُفُـــقِ اشقـــرارا

وفـــي جنـــاحَـــي ليلِـــهِ اصفِـــرارا

وَصْلَـــكَ بـــالسلسلـــةِ العِـــذارا

تعـــرَّضَـــتْ ذا حَـــدَبٍ جَـــرجَـــارا

أملـــسَ إلا الضفـــدعَ النقّـــارا

يَـــركضـــنَ مـــن عَـــرمضـــهِ الطـــرارا

تخـــالُ فيـــهِ الكـــوكـــبَ الـــزهّـــارا

لـــؤلـــؤةً فـــي المـــاءِ أو مِسمـــارا[1]

أرأيت كيف عادت ريشة «العجاج» الساحرة تمدّ هذه القصة بألوان جديدة ووشي جديد؟ أرأيت هذه الصفرة البديعة في جناحي الليل، وهذا الاشقرار الذي بدا في الأفق؟ أرأيت صورة الكوكب الجميلة - كاللؤلؤة - التي أضافها إلى شرائع الماء القديمة؟ حقاً لقد كان «العجاج» وصافاً للصحراء يحسن نعتها وتصويرها، ولم يكن قاصاً، ولذا كان وصف الطبيعة وليل الصحراء أجمل ما في قصة «حمار الوحش».

---

(١) المصدر السابق (ق: ٣٤). مذق: خلط. الأغر: الصباح. رأى اشقرار الأفق: الكلام يعود على الحمار. وصلك بالسلسلة العذارا: يقول اتصل الصباح بالليل اتصال السلسلة بالعذار. تعرضت: اعترضت وشربت، والكلام عائد على الحمر. ذا حدب: يريد نهراً. أملس: خال من القذى خلا الضفدع. النقار: المصوت. الطرار: الحواشي والأطراف.

وآية القول: لقد بعث «العجاج» هذا التقليد الفني ـ الرحلة ـ في مدائحه بصورته البدوية القديمة، ولكنه لم يعن بأركانه جميعاً عناية واحدة، فقد ظل أسيراً للقدماء في وصف الإبل وقصص الحيوان وتصوير متاعب الرحيل، ولكنه نهض بشعر الصحراء نهضة رائعة فجدد رسومه القديمة وطورها، وزاد في طاقتها الفنية حتى كاد هذا الشعر يغلب على عناصر «الرحلة» الأخرى جميعاً، كما غلب شعر الإبل على هذه العناصر عند «الراعي».

وتسلّم «رؤبة» الراية من أبيه «العجاج»، وراح ينهض بالرسالة كما ينهض القوي الأمين، فأعاد إلى هذا التقليد التليد بعض اتزانه حين ارتفع بقصص الحيوان ارتفاعاً شاهقاً، ولم يصدّ عن حديث الإبل كل صدود أبيه، ومضى على سنة هؤلاء السلفيين جميعاً فأكثر من الرحيل في مدائحه، واتسع ـ أغلب الأحيان ـ بحديثه، وحافظ على معالمه الأساسية الكبرى، واستعار كثيراً من الرسوم والصور القديمة.

لقد مضى «رؤبة» ـ كما مضى «الراعي» و«ذو الرمة» و«العجاج» من قبل ـ ينهض بشعر الصحراء، فيرسم هذه اللوحات الفسيحة لها، ثم يعكف عليها فيملؤها بالتفاصيل والمناظر الضيقة الصغيرة، ويبين ملامحها ويميزها. ومضى يبعث رسوم هذا الشعر الفنية القديمة كلها ـ أو جلها ـ، ويولّد في طاقاتها ويمتدّ بها، فاتسعت في كثير من مدائحه صورة الصحراء ورحبت عما كانت عليه في مدائح الجاهليين بل في قصائدهم عامة.

وأول ما يبدأ به «رؤبة» في حديث الرحيل ـ عادة ـ هو رسم مشهد واسع للصحراء ـ كما كان يفعل والده من قبل، بل كما كان يفعل الشعراء الأسلاف ـ، فهي بلد نازح الماء مغبر الآفاق، أملس كجلد البازل، ملعّن يلعنه كل من يسير فيه لشدته وقلة نباته[1]. أو هي بلد ذو منحدرات وتلال تخشى هاجرته وهوالكه، أشهب بعيد الأرجاء، ناء من النخل، بعيد الماء، يغيب في السراب والغبار، ويؤججه القيظ والحرّ،[2] أو. . . فإذا فرغ من رسم هذا المشهد الرحب، انعطف يدقق في أرجائه، ويصور ما يصادفه في هذه الأرجاء أو ما يشغفه ويفتنه من سراب وماء وليل ورياح وجبال وهضاب وسوى ذلك.

ونستطيع أن نميز صورتين للصحراء في مدائح «رؤبة»: صورة ساكنة مستقرة كأنما ثبتت معالمها تثبيتاً بالمسامير أو الأمراس، وصورة متحركة حافلة بالحياة لا تكاد تستقر على حال. فقد يصور هذه الصحراء فإذا هي سبسب منجرد أملس أغبر الفجاج، طويل بعيد الغور، ينتهي إلى مياه نازحة فكأنه بعد موصول ببعد ـ وهذه هي الصورة الساكنة ـ على نحو ما نرى في قوله:

فـــي سبســـبٍ منجـــردِ الأخـــلاقِ
غُبـــرِ الفجـــاج عَمِـــقِ الأَعمـــاقِ

---

(١) شرح ديوان رؤبة (ق ص: ٢٣ـ٣٩).
(٢) المصدر السابق (ق: ٢٨٦ـ٢٩٥).

يُفضــي إلــى نَــازحَــةِ الأمــآقِ

خـوقـاء مُفضـاهـا إلـى مُنخـاقِ[1]

وقد يصور هذه الصحراء، ويشيع الحركة والاضطراب والحياة في معالمها، فإذا الناقة تعوم كالخشب، والهضاب تدور غرقى كشجر الدوم. ويستعين «رؤبة» على هذا الضرب من الصور بمنظر صحراوي شائع فتن به الشعراء قبله كثيراً، هو «منظر السراب». لقد استرعى هذا المنظر عيني «رؤبة» كما لم يسترع نظر أحد من قبل ـ فيما أظن ـ، أريد أن أقول: لقد فتنه فتنة طاغية كما لم يفتن أحداً من قبل، فهو دائم الالتفات إليه، يصوره ويدقق ويبدع في تصويره، فإذا صورته كالسحر تغيّر كل ما تلامسه، على نحو ما نرى في هذه اللوحة الفسيحة التي يصور فيها السراب والإبل والأرض المنبسطة والجبال:

بـلْ بلـدٍ يُكسـى الشّعـاعَ الأبهقـا

مــن الســرابِ والقتَــامِ الأعبقــا

إذا المهــارى اجتبنَــهُ تَخَــرَّقــا

عــن طـامـسِ الأعـلامِ أو تَخَـرَّقـا

كــأنمــا شَقَقْــنَ رَيَطــاً يَقَقَــا

. . . .

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ١٣٩ـ١٤١) السبسب: المستوي من الأرض. المنجرد: الذي لا نبت فيه. الفجاج: الطرق. عمق الأعماق: الطويل على وجه الأرض، البعيد الغور. نازحة الأماق: جعل عيونها من الماء مثل مأق العين.

أَلفــى بــهِ الأَرضَ غَــديــراً دَيْسَقــا
ضحــلاً إذا رَقــراقُــهُ تَــرقــرقَــا
إذا استخــفَّ الــلامعــاتِ الخُفَّقــا
حسبتَ فـي جـوفِ القَتـامِ الأبـرقـا
كفَلْكَــــةِ الطــــاوي أَدارَ الشّهــــرقــــا[1]

أرأيت كيف يتقطع هذا السراب ويضمحل آناً، أو يتسع آناً آخر، فتبدو الإبل كأنها تشقق ريطاً أبيض؟ أرأيت الجبال الثابتة المستقرة وقد حرّكها السراب، فاضطربت وبدت كفلكة الحائك حين يغزل القطن عليها؟ حقاً لقد كانت الشعراء تفعل شيئاً من ذلك، ولكن «رؤبة» اتخذ من السراب ـ فيما أحسب ـ وسيلة ممتازة يبثّ بها الحياة في المشاهد الصحراوية التي يرسمها.

ويصـور «رؤبـة» الميـاة الآجنـة فـي أعمـاق الصحـراء، فيلـمّ بصورتها الجاهلية التقليدية ـ بل إن كثيراً من الجاهليين يتفوق عليه في هذا المضمار ـ، ويزعم مزاعم الجاهليين نفسها في بكوره إليها، وسبقه الذئب والقطا[2]. وقد يصور الرياح في هذه الصحراء، فيراها عاصفة شديدة تقشر وجه الأرض، وتذرو

النازح: البعيد. الخوقاء: البعيدة.

(١) المصدر السابق (ق ص: ٤١ـ٥٦) الشعاع: السراب المنقطع المتفرق. الأبهق: الأبيض. القتام: الغبار. الأعبق: الأزرق. اجتبنه: قطعنه. الطامس: الدارس. تخوق: توسع. اليقق: الأبيض. الديسق: الأبيض. الضحل: القليل. استخفاف السراب للجبال: تحريكه لها. الخفق: التي تخفق في السراب. الأبرق: جبل. الشهرق: الذي يدير عليه الحائك غزله.

(٢) المصدر السابق (ق ص: ٢٢٠ـ٢٢٨، ق ص: ٢٨٦ـ٢٩٥).

التراب الناعم كالطحين فتدفن به مناهل الماء[1] . وقد يصور أموراً أخرى كثيرة. وهو ـ بصورة عامة ـ يحشد في المشهد طائفة من العناصر، ولكنه لا يطيل الوقوف عليها جميعاً.

وليس يحتفل «رؤبة» بوصف الإبل احتفال القدماء، ولكنه لا يعرض عنه إعراضاً جماً. وهو ـ في كثير من الأحيان ـ يأخذ في هذا الوصف، ثم ينصرف عنه إلى تصوير بعض مشاهد الصحراء، ثم يعود إليه[2] ، فكأنه لم يكن يقصد إلى هذا الوصف قصداً على نحو ما كانت الشعراء تقصد من قبل. وإذاً ليست الإبل موضوعاً شعرياً قائماً برأسه ـ كما يقولون ـ في مدائح «رؤبة» على نحو ما كان لدى الجاهليين وكثيرين من الإسلاميين، بل هي عنصر من عناصر الموضوع الكبير ـ وصف الصحراء ـ، فكأن «رؤبة» قد قلب الموقف رأساً على عقب فتأخّر بحديث الإبل ـ وكان هو الموضوع الأساسي ـ، وتقدّم بشعر الصحراء ـ وكان عنصراً يقع على أطراف حديث الإبل ـ فجعله الموضوع الأم. وقلما يتجه هذا الشاعر إلى الحديث عن ناقته وحدها بل هو يجنح ـ غالباً ـ إلى تصوير قطعة من الإبل، فيعنى بعض العناية بوصفها حسياً، ويعزف كالقدماء ـ بل هو أشد عزوفاً ـ عن التصوير الوجداني، ويجعل همّه ووكده تصويرها في أثناء السير، على نحو ما نرى في قوله:

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٢٣ـ٣٩).

(٢) المصدر السابق (ق ص: ٢٣ـ٣٩، ق ص: ٢٦٣ـ٢٧٢، ق ص: ٣٠٧ـ ٣١٣).

بكـــلٍّ وجنـــاءَ ونـــاجٍ هِـــرجـــابْ
يَنعشُهـــا نعشـــاً بِمُـــقّ الأسهـــابْ
نـواهـضِ الأَيـدي طِوالِ الأَنصـابْ
يجْـذِبْـن أجـذالَ الشِّعـاف النُّضّـابْ
يَـراعِ سَيــلٍ كـاليَـراعِ الأَســلابْ
إذا تَنَـــزّى راتبـــاتُ الأَرتـــابْ
طـاويـنَ مجهـولَ الخـروقِ الأَجـدابْ
طـي القَســامـيِّ بُـرودَ العَصّـابْ[1]

وقد يتحدث «رؤبة» ـ كما كان يفعل القدماء ـ عن مخاطر الرحيل وصعابه، فيذكر ما صادفه في الطريق من أعداء أشداء كأنهم الأفاعي أو الأسود[2]، ولكنه لا يطيل في ذلك إطالة «الأعشى». وقد يتذرّع بهذه المصاعب ـ كما تذرّع بها «ذو الرمة» من قبل ـ فيخرج إلى تصوير الصحراء بما فيها من نجود وأعلام وأرض غليظة وأخرى مجدبة، ومنقطع رمل تقفز فيه الظباء النافرة، وسراب كأنه الثياب البيض.... فإذا نحن أمام لوحة من

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٢٨٦ـ٢٩٥) الناجي: السريع. الهرجاب: الطويل. ينعشها: يحركها ويرفعها في السير. المق: ج مقاء وإمق، وهي المفازة البعيدة الأطراف. الإسهاب: ج سهب وهو المتسع. الأنصاب: الأعناق. الأجذال: أصول الحبال من الرمل. الشعاف: الأطراف. النضاب: البعيدة. اليراع: القصب. الأسلاب: المقشرة. تنزى: وثب. الراتبات: الراسيات المقيمات، حركها السرب فكأنها تموج. طاوين: قطعن، من طوى المسافة قطعها وأضمرها. القسامي: الحسن الطي. العصاب: الذي يلقي الغزول على الحاكة.

(٢) المصدر السابق (ق ص: ٩٤ـ٩٩).

لوحاته الصحراوية الفسيحة، وقد احتشدت فيها عناصر شتى، ولكنه ـ على عادته ـ لا يطيل الوقوف على هذه العناصر خلا وقفته التقليدية على السراب. وهو بعدئذ لا يتسع ولا يدقق في التصوير اتساع «ذي الرمة» وتدقيقه.[1]

ويمتد «رؤبة» بحديث الرحيل ـ على عادة هؤلاء السلفيين جميعاً ـ إلى قصص حيوان الصحراء، ويرتفع بها ارتفاعاً شاهقاً يكاد ينقلب الطرف دونه، ويختار من هذا القصص «قصة حمار الوحش» وحدها، ويمضي ينمّيها ويوسّع من أطرافها، وينهض بها حتى يكون في صف واحد مع لبيد والشماخ وذي الرمة، وربما فاقهم أحياناً.

وحقاً لا تختلف صورة هذه القصة في مدائح «رؤبة» عن صورتها البدوية التقليدية، فهي تسلك السبل القديمة نفسها، وتقف بمعالمها جميعاً، وتنتهي إلى ما كانت تنتهي إليه أو إلى نهاية قريبة من نهايتها القديمة. ولكن «رؤبة» يتناول الرسوم الفنية المستقرة تناولاً بارعاً، فلا يكاد يمسُّ رسماً منها حتى يبث فيه روحاً شعرياً جديداً، هو روح الشاعر المصوّر، ولذا اتسع التصوير في هذه القصة حتى غلب على القص، وكان اللون الفني المميز فيها. ولذا ـ أيضاً ـ بدت القصة طائفة من المشاهد الرحبة المتابعة، فلا يكاد يرى المرء مشهداً من المشاهد القديمة ـ ضيّقاً أو رحباً ـ إلا اتسعت أرجاؤه، وتباعدت أطرافه، فبدا فسيحاً مملوءاً بالجزئيات الصغيرة والتفاصيل الدقيقة، على نحو ما نرى

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٩٩ـ١٠٦).

في هذا المشهد الذي يصوّر فيه جفاف المرعى ومجيء العطش:

حتـــى إذا مـــاءُ القِـــلاتِ رَنّقـــا
وشـــاكَلَـــتْ أَبـــوالهُـــنّ الـــزنبقـــا

ومـلّ مـرعـاهـا الـوشيـحَ الخـربقا
ونَتَـقَ الهيـفُ السفـا فـاستنتقـا

مـــالاثَ مِـــن نَـاصِلـه وَخَـزَقَـا
واصفـرَّ مـن حُجـرانِـهِ مـا أَذرقـا

وحـــتَّ فيمـــا حـــتَّ إذْ تَجَـرَّقـا
قلقلـة الضـاحـي وحـتَّ البـروقَـا

ومجّـــتِ الشمـــسُ عليـــهِ رونقـــا
إذا كســـا ظـــاهـــرَهُ تَلهّقـــا

ونَشَـرَتْ فيـه الحـرورُ سَـرَقـا
حتـى إذا زوزى الـزَّيـازي هَـزَّقـا

ولـفَّ سِـدرَ الهَجَـرَيْـنِ حِـزَقـا
راحَ بهـا فـي هَبْـوةٍ مستنهِقـا[(١)]

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٤١ـ٥٦). رنق: كدر، يريد أن الحمر عطشت. مل مرعاها: أي مل الحمار أن ترعى هذه الحمر الوشيح، والوشيح ضرب من النبت. الخربق: الفاسد. نتق: نفض. الهيف: الريح الحارة. السفا: شوك البهمى، يريد أن الريح أيبست البهمى. استنتق: خرج. الناصل: الساقط. لاث: التوى واسترخى. حجران: جماعة حاجر وهو مستقر الماء. اذرق: أنبت الذرق، وهو الحندقوق. حت: اسقط. القلقل والبروق: شجرتان. الضاحي: الظاهر. تلهق: صار أبيض كالسراب. السرق: الحرير. هزق: ذهب وجاء. الهجران: موضعان. حزق: جماعات.

حقاً كانت الشعراء تصف المرعى حين يصوّح العشب وتجفّ الينابيع، ولكنها لم تكن تتسع كل هذا الاتساع، ولا تدقق كل هذا التدقيق. وحقاً كان «ذو الرمة» و«العجاج» ـ كما رأينا ـ يتذرّعان بهذه القصة للانعطاف نحو الصحراء وتصويرها، ولكن «رؤبة» فاقهما جميعاً، فهو يترك أحداث القصة وشخوصها، ويفرغ لرسم هذه اللوحة الصحراوية الجميلة.

لقد تكدّر ماء القلات، وأخذ الحمر العطش، فاصفرّت أبوالها وشاكهت الزنبق، وملّ الحمار رعي هذا النبت الفاسد، وأيبست الريح الحارة البهمى، واستخرجت ما تساقط من شوكها، واصفرّ ما نبت من «الحندقوق» فوق مستقرّ المياه، وأسقط الحرّ حبّ شجر «القلقل» و«البروق»، ومجّت الشمس لعابها فوق هذه الأرض، فكست ظاهرها فابيض، ونشرت فيه ما يشبه ثياب الحرير، ولفّ السراب شجر «السدر»، ورفعه فجمعه حتى ليظنه الرائي جماعات جماعات...

ولم يكن «رؤبة» يخصّ مشاهد الصحراء وحدها بهذا الاتساع والتدقيق في التصوير، بل كان يفعل ذلك نفسه في تصوير الأحداث ورسم الشخصيات أيضاً. إنه يحاول أن يتقصى في الوصف دائماً، وهو لذلك لا يني يدقق أو يسرف في التدقيق،

وقد يقوده ذلك إلى الإسراف في التشبيهات ـ أو الصور عامة ـ، فتتلاحق حتى توشك أن تكون صفوفاً في بعض الأحيان على نحو ما يصنع حين يصف نهيق الحمار وحشرجته في صدره،

فهو يصور هذا النهيق وتلك الحشرجة بطائفة واسعة من الصور المتلاحقة كانصباب المطر! فهما ـ الحشرجة والنهيق ـ كصوت الزمر، أو كصوت غلام هبهاب أو مهيدل بعد الهبهبة، أو كردّ أصوات رجّاز البدو الصاخبة، أو كضرب الصنج والطبل الدبداب!!![1]

وهو يدقّق في وصف الحمار تدقيقاً غريباً، فيشبّه لسانه، وهو جائع مجتهد، بالورل المهزول ـ والورل حيوان أصغر من الضب ـ، ويذكر أن أحد أضراس هذا الحمار قد نبت في غير مكانه، ولذا فالحمار يعدل لسانه عن هذا الضرس حين النهيق!![2] وهكذا يمضي يدقق في كل نحو من أنحاء هذه القصة.

وإذا كان «رؤبة» قد أمدّ قصة «حمار الوحش» بهذه اللوحات الصحراوية البديعة، وبهذه الصور الحسية الواسعة التي رسمها للحمار وأتنه، فإنه أمد هذه القصة بما هو أدق وأجمل، أمدها بهذه الصور النفسية الواسعة التي تتوهج في أرجاء واسعة منها ـ وخاصة صور الحمار ـ فهو يصور غيرة هذا الحمار على أتنه غيرة شديدة دفعت به إلى نفي صغارها عنها ـ على نحو ما صور شعراء الجاهلية هذه الغيرة ـ، ويصور شدة غيظه وبطء رضاه، وحدة نزقه[3] . ويصور خوف الأتن الشديد وحذرها وترقّبها[4] . ولعل

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٨٦ـ٢٩٥).
(٢) المصدر السابق، القصيدة نفسها.
(٣) المصدر السابق، القصيدة نفسها.
(٤) المصدر السابق، القصيدة نفسها.

أجمل الصور النفسية التي رسمها «رؤبة» في هذه القصة هي صورة هذه العلاقة الوجدانية التي تربط الحمار بأتنه ـ وسمّها صورة الغيرة إذا شئت ـ، فليس يجد المرء، في نظر رؤبة، أبد الدهر عنيفاً أرفق من هذا الحمار بأتنه، ولا ألبق منه، ولا أقل صبراً على هجرانهن، ولا أشد عشقاً وحباً وإلفاً ـ وما أطول ما عشق ـ، ولا أعنف في الذود عنها حين يغار عليها، على نحو ما نرى في قوله:

ولا تَـرى الـدهـرَ عنيفـاً أرفقـا
منـه بهـا فـي غَيـرةٍ وألبقـا
ولا علـى هجـرانهـنَّ أَعشقـا
حُبّـاً وإلفـاً طـالَ مـا تعشّقـا
ومِشْـذَبـاً عنهـا إذا تشمّقـا[1]

ولكن «رؤبة» لم يعن بشخصية «الصياد» عنايته بغيرها من الشخصيات، بل ذهب في حديثه عنها مذهب الجاهليين عامة، ووصف السهام والقوس. وهو لم يظهر هذه الشخصية على مسرح الأحداث، ولذا تنتهي القصة عنده نهاية عابقة بالحبور، فقد نام الصيادون حيناً وغابوا حيناً آخر، فكان للحمر ما أرادت من الماء. إن قصة «حمار الوحش» عند «رؤبة» تذكرنا بقصته عند «لبيد» فكلا الشاعرين يسقي حمره دون منغّصات من الدهر أو

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٤١ـ٥٦). مشذب: أي يطرد عنها ويكف. تشمق: غار عليها.

الصياد، وكلاهما يعنى عناية واسعة بالوصف الحسي والنفسي، ولكن «لبيداً» يتفوّق على «رؤبة» في وصف شريعة الماء، بينما يتفوّق «رؤبة» عليه في الاتساع في الوصف الحسي، وأحياناً في الوصف النفسي.

والتفت «رؤبة» إلى القدماء ـ ككل هؤلاء السلفيين ـ يستعير كثيراً من صورهم الشعرية في هذا التقليد، فالناقة كالصخرة أو السفينة أو برج الآجر أو الظليم أو حمار الوحش، والإبل كطير السمام، وعنق البعير كجذع طويل، والسراب كالغدران أو الموج أو الثياب، ورأس الحمار كالحلّة الضخمة، والأتن كالعصيّ في اندماجها أو كالقنا المثقفة، وصوت القوس كحنين امرأة ثكلى وسوى ذلك كثير. ولكن صوره الجديدة أوسع من أن نحصيها في هذا المقام، وأظهر من أن نشير إلى بعضها.

وصفوة القول: لقد بعث «رؤبة» هذا التقليد الشعري الرحلة ـ بصورته البدوية القديمة، ففيه حديث الإبل، وفيه حديث الصحراء، وفيه قصص الحيوان الوحشي، بل فيه الحديث عن مخاطر الرحيل أيضاً. وأحيا كثيراً من الرسوم والصور، وراح يولّد فيها ويضيف إليها، ويطوّرها، فنهض بهذا التقليد ـ وخاصة بشعر الصحراء وقصص الحيوان ـ نهضة رائعة لاحظها الباحثون وسجلوها له. وبذا زاد في حظّ الطبيعة من «قصيدة المدح» الأموية، كما زاد فيه «العجاج» و«ذو الرمة» من قبل.

هكذا مضى هؤلاء السلفيون في سبيلهم الفنية الاحيائية التي رسمناها وبيّنا معالمها في مطالع هذا الفصل، يحيون تقاليد

«قصيدة المدح» العربية القديمة تقليداً تقليداً، كما كانت تمرّ الجيوش على القلاع والحصون القديمة في طريقها إلى الحرب، فتحيي هذه القلاع والحصون، وتعيد بناءها قلعة قلعةً وحصناً حصناً دون أن تغيّر شيئاً من معالمها الأساسية الكبرى. لقد بعث هؤلاء الشعراء هذا التقليد الفني العريق ـ الرحلة ـ بصورته البدوية العريقة، وبمعالمه الأساسية الكبرى، وبرسومه الفنية المستقرة، وراحوا يولّدون فيه، ويفجّرون طاقاته الفنية، ويطوّرونه ويمتدّون به، ويوسّعون في أرجائه جميعاً، فنهض بعضهم بحديث الإبل، ونهض آخرون بحديث الصحراء، ونهض ثالث بقصص الحيوان وشعر الصحراء معاً. ولكنهم ظلوا جميعاً مقيّدين بأصفاده الثقيلة كما تقيّد الظلال بأصحابها، وظلت أسواره العالية تخطف أبصارهم، وتكفّها عن كل صورة فنية أخرى، فهم لا ينفكّون يردّدون النظر إليها، ويقيمون أسواراً على غرارها، ويسجنون أنفسهم فيها، ثم يمضون في تخطيط القلعة الفنية الصغيرة ـ أو التقليد الفني ـ، فيغيّرون قليلاً في شعابها وممرّاتها، ولكنهم يحافظون أشد المحافظة على معالمها الكبرى أو صورتها القديمة. بعبارة أخرى: إنهم يحيون هذا التقليد الشعري بصورته البدوية القديمة، ويحاولون تقليده ومضاهاته، ويرتفعون بصنيعهم إلى مرتبة الحذق الفني، فكأن الأسلاف قد فجّروا ينابيع الإبداع كلها، وعمّقوا المجرى، فلم يعد أمام من يخلفهم إلا العناية بالضفاف.

لقد طالت الطريق كثيراً إلى «مدينة المدح» فتشعبت وانعطفت، واستقامت مراراً قبل أن تنتهي إلى هذه القلعة الفنيا

الأخيرة، أو لنقل: قبل أن تصل إلى «عاصمة» القصيدة، ولا تخدعنّك العواصم، فكثير من الضواحي أجمل وأرق وأعذب.

وأول ما يسترعي انتباهنا هو اتساع هذه العاصمة، وتعدّد معالمها وازدحامها بالأحداث كبيرة وصغيرة، وتدافع الناس فيها حيناً، واشتجارهم حيناً آخر، واختلاف أحوالهم في كل حين، تماماً كما هي الحال في عاصمة القصيدة الجاهلية. أريد أن أقول إن هؤلاء السلفيين يتأنون في بناء هذا التقليد الفني ـ المدح ـ، ويطيلون فيه أو يسرفون في الإطالة أحياناً ـ على نحو ما كان يصنع شعراء أواخر العصر الجاهلي ـ، فيقفون على موضوعات شتى قديمة وحديثة، ويتحدثون عن أناس كثيرين ويختلفون في أمرهم، فيمدحون بعضهم، ويهجون آخرين إلى غير ذلك من شجون القول وتفاريقه.

بيد أننا ينبغي أن نقيّد هذا الحكم قليلاً، فنبطل ما فيه من تعميم، أو نستثني منه شاعراً واحداً، هو «ذو الرمة». والحق أن المدح في قصائد هذا الشاعر مشكلة ـ بل مشكلة معقدة ـ، وقد لاحظ القدماء تقصير «ذي الرمة» فيه، فقال صاحب الموشح «كان يجيد حتى إذا صار إلى المدح أكدى ولم يصنع شيئاً»[(1)] ، أو قالوا: «إنه كان لا يحسن المدح» أو «لم يكن له حظ في المدح»، وقد تأخّر به هذا التقصير عن اللحاق بفحول العصر، قال ابن قتيبة: «وقالوا: ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً، وإنما وضعه عندهم أنه كان لا يجيد المديح ولا الهجاء»[(2)] . ومثل هذا القول

---

(1) المرزباني: الموشح. ص ١٧٦ . القاهرة. المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣هـ.
(2) الشعر والشعراء ١/ ٥٣٤.

نسمعه من «الفرزدق» حين سأله الشاعر عن سبب تأخر الناس به عن الفحول.

لقد استوقف مديح «ذي الرمة» القدماء، فلاحظوا قلته، وحكموا عليه ـ بل حكموا على شعر الشاعر كله من خلال هذا المدح في وقت كانت فيه الموازين النقدية، لأسباب شتى، مختلّة أو مضطربة اضطراباً شديداً على الأقل ـ، ولكن هذا الحكم لم يحلّ «المشكلة»، بل ـ على الأصح ـ ليست هذه هي «المشكلة»، فليس أيسر من أن نلاحظ قلة هذا المدح ونحكم عليه. أريد أن أقول: إن القدماء لم يثيروا «المشكلة» بصورتها الصحيحة، فهم يتحدثون عن مدح هذا الشاعر وحسب. بل إن المعاصرين أنفسهم لم يجاوزوا القدماء خطوة واحدة، فظلوا يثيرون هذه القضية بصورتها التقليدية البالية، يدفعهم إلى ذلك النظرة التي تملّكتهم فإذا هم ينظرون إلى الشعر بوصفه أغراضاً أو فنوناً، وليس يخفى أن هذه النظرة تمزّق جسد القصيدة تمزيقاً مرعباً!

ولعل الدكتور «يوسف خليف» هو أول باحث يلتفت إلى هذه القضية، ويثيرها بصورتها الصحيحة ـ وقد التفت الدكتور خليف مثل هذه الالتفاتة أيضاً حين تحدث عن «المفضليات» وميّزها من «الحماسات» و«الاختيارات الشعرية» الأخرى[1] ـ، يقول:

«فقصيدة المدح عند ذي الرمة ـ إذا استثنينا هذه المجموعة القليلة ـ ليست خالصة لوجه المدح أو الممدوح، ولكنها قسمة

---

(١) حياة الشعر في الكوفة: ص ٢٧٦.

بين الحب والصحراء والمدح، أو ـ بعبارة أخرى ـ بينه وبين ممدوحه. وهي قسمة غير عادلة، بل هي ـ من وجهة النظر الحسابية ـ قسمة جائرة شديدة الجور، يحتلّ فيها المدح حيزاً ضئيلاً متواضعاً، أو يتراجع إلى نهايتها ليحتل مكاناً على هامشها غير ملحوظ، وإن تكن ـ من وجهة النظر الفنية ـ كسباً ضخماً لتراثنا الفني يغيّر ـ بدون شك ـ مما استقر في أذهان الباحثين من سيطرة قصيدة المدح عليه واستبدادها به[1]».

إن المشكلة في رأي الدكتور يوسف خليف ـ أو في صورتها الصحيحة ـ ليست مشكلة «المدح» في ديوان «ذي الرمة»، ولكنها مشكلة «قصيدة المدح» في هذا الديوان. وهي مشكلة معقدة حقاً، فنحن لا نعرف شاعراً قبل «ذي الرمة» ولا بعده يمدح فيقسم «قصيدة المدح» بينه وبين ممدوحه هذه القسمة الجائرة. ولا نعرف أحداً قبل الدكتور «يوسف خليف» تصدى للحديث عن هذه القصيدة، فنظر إليها بوصفها كلاً واحداً لا يتجزأ، ثم نفذ بهذه النظرة السديدة إلى جوهر المشكلة، وأثارها على هذا النحو العلمي السديد.

أن نحّل معضلة ما، هذه مهمة شاقة حقاً. ولكن ثمة مهمة أشدّ مشقة منها ـ في كثير من الأحيان ـ هي: كيف نثير هذه المعضلة؟ كيف نطرحها بصورتها العلمية الصحيحة؟ لهذا السبب كنت حريصاً ـ ولم أزل ـ على تسجيل هذه الالتفاتة البارعة

---

(١) ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء. ص ١٨٦.

للدكتور «يوسف خليف»، فهو لم يلفت انتباهنا إلى «قصيدة المدح» عند «ذي الرمة» وحده، بل لفته إلى «قصيدة المدح» عامة، بل إلى القصيدة العربية عامة بضروبها المختلفة. وما أكثر ما كتب الباحثون في موضوع من موضوعات هذه القصيدة، أو في تقليد من تقاليدها - وخاصة تقليد «المدح» - ثم حكموا به على هذه القصيدة كلها!! وهم - في رأي أنفسهم - يتحدثون عن «قصيدة المدح» لا عن موضوع - أو تقليد - بعينه منها!!

لقد تحددت المشكلة الآن واتضحت: لماذا بنى «ذو الرمة» «قصيدة المدح» على هذه الشاكلة؟ ولم يعد أمامنا سوى أن نبحث عن التعليل أو - الحلّ -، ولكن أين نجد هذا التعليل؟لقد افترض الدكتور «يوسف خليف» طائفة من الفروض استبعد بعضها، ولم يطمئن إلى الباقي، قال:

«أكان ذو الرمة يجهل تقاليد قصيدة المدح العربية، أم كان يعرف هذه التقاليد، ولكنه لا يريد أن يعترف بها. وإنما يريد أن يتمرد عليها، ويختط لنفسه خطة خاصة؟ كل هذا - بطبيعة الحال - لا يمكن أن يكون..... وإذن هل يمكن أن يكون السبب هو أن شعر «ذي الرمة» - ماعدا شعر الحب وشعر الصحراء - قد ضاع أكثره، ولم يصل إلينا إلا أقله؟....

وهل معنى هذا أن ديوان «ذي الرمة» كما وصل إلينا ليس سوى مختارات من شعره في الحب والصحراء، اختارها الرواة لأنها تمثل اللونين اللذين امتاز فيهما، أو أن السبب يرجع إلى أن

«ذا الرمة» نفسه قام بهذه المهمة، مهمة الاختيار؟»[1].

لست أكتمك أنني لم أسترح إلى هذه الفروض - كما لم يسترح إليها الدكتور خليف نفسه -، فلماذا يكون الضياع من نصيب المدح وحده دائماً؟ وأنا لا أظن أن «ذا الرمة» أطال في شعر المدح، ثم قام هو - أو غيره - بعملية اصطفاء أو اختيار واسعة، فلم تكن أذواق الرواة في العراق آنئذ تنفر من المديح، ولم يكن الممدوحون زاهدين في الثناء راغبين عنه، فإذا قيل فيهم لم يقيّدوه في الكتب ولا في الصدور، وإذا ضاع منهم لم يكترثوا بهذا الضياع. ثم إن ما وصل إلينا من أقوال معاصري الشاعر - وهذا أمر أهم من سابقه - يقطع بأن «ذا الرمة» كان منصرفاً عن المدح إلى الصحراء، فقد وقف عليه الفرزدق مرة وهو ينشد بعض شعره، فسأله «ذو الرمة»: «كيف ترى ما تسمع يا أبا فراس؟ قال: ما أحسن ما تقول! فقال: فما بالي لا أذكر مع الفحول؟ قال: قصّر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن، وصفتك للأبعار والعطن»[2].

وقد مر بنا أن القدماء متفقون جميعاً على تأخر «ذي الرمة» في المدح، وقلة بضاعته منه.

فإذا صحّ ما تقدم كان علينا أن نبحث عن التعليل - أو الحلّ - في نفسية الشاعر لا في أمور غريبة أو خارجة عنه. وقد ألمح

---

(١) ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء. ص ١٩١.
(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٥٢٤.

الدكتور «يوسف خليف» إلى شيء من هذا ـ فيما أظن ـ حين قال:

«فذو الرمة في الواقع لم يكن يقصد بشعره إلى المدح بقدر ما كان يقصد إلى عرض نماذج ممتازة منه على من يفد عليهم من الأمراء والولاة. ومن هنا كنا نلاحظ أنه في كثير من مدائحه كثير الاستطراد والخروج من موضوع المدح إلى الموضوع الذي يكمن فيه سر امتيازه وتفوقه، الصحراء، ما أتيحت له فرصة الخروج، أو سنحت له فرصة الاستطراد». (١)

فإذا أضأنا المشكلة إضاءة أقوى تساءلنا: لم اتجه «ذو الرمة» بقصيدة المدح هذه الوجهة المتميزة من الموروث ـ وهو الكلف بالموروث ـ، والمتميزة من روح العصر في العراق ـ وهي روح إحياء لهذا الموروث ـ؟

إنني أظن أن القضية مرتبطة «بمفهوم الشعر» لدى «ذي الرمة». كيف فهم «ذو الرمة» الشعر، وهل كان يؤمن بوظيفته الاجتماعية؟

إنه كان يرى ـ كأغلب العشاق والحالمين، أو كالرومانسيين عامة ـ أن الشعر تعبير عن النفس أولاً، وهذا هو سرّ تميز صوره الشعرية من صور الآخرين الذين يصنعون صورهم صناعة، أو ـ على الأصح ـ الذين تغلب على صورهم آثار الحرفة والصناعة، في حين أن صور «ذي الرمة»، كما لاحظ كثير من الباحثين، مرتبطة بالحلم ارتباطاً دعا الدكتور «عز الدين اسماعيل» إلى

---

(١) ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء. ص ١٩٣.

القول: «إن صوره ـ بعبارة موجزة ـ هي أحلامه[1]». ولعل هذا هو السر ـ أيضاً ـ في هذا الثوب الإسلامي الذي اكتسته الصحراء والأطلال في شعره على نحو ما لاحظ الدكتور خليف[2]، فقد كان يعبرعن نفسه في كل ما يقول. ولا ريب في أن هذه النظرة إلى الشعر تعد مفهوماً خاصاً متميزاً من مفهوم الشعر الذي كان سائداً في العراق ـ خاصة ـ في ذلك العصر، ولم يكن «ذو الرمة» من حزب سياسي معين، ولم يكن ذا عصبية قبلية أيضاً، فيلتقي عقله وقلبه على هذه العصبية أو على قادة هذا الحزب. ومن ثمّ لم يكن في حياته ما يرفع «المدح» في حياته إلى مرتبة «الهمّ أو القضية»، فظل هامشياً في النفس. ونظراً لأن شعره تعبير صادق عن نفسه فقد جاء «المدح» في هذا الشعر هامشياً أيضاً على نحو ما هو في النفس.

ونعود إلى ما كنا فيه من حديث«المدح»لدى الشعراء السلفيين عامة، فنرى هؤلاء الشعراء يرسمون في مديحهم ـ عادة ـ صورة بارزة للممدوح تكتنفها الأضواء من كل أطرافها، ولعل من أجمل هذه الصور تلك الصورة البديعة التي رسمها «ذو الرمة» لممدوحه «مالك بن المنذر بن الجارود»، فصور النساء اللواتي خرج أزواجهن إلى الحرب وهن يقلن لجاراتهن: لقد أفنى لصوص العراق «ابن المنذر» فلا ضير عليكن ألا تغلقن أبوابكن، لقد نشر الأمن وآمن ليل المسلمين ـ وما كان قبله بأمين ـ، وترك لصوص المصر بين بائس مصلوب، ومقطوع الكراسيع:

---

(١) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب. ص ٩٤. دار المعارف سنة ١٩٦٣.
(٢) ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء. ص ٤١٣ و٤١٨.

تقولُ التي أمست خلوفاً رِجالها
يُغيرون فوقَ المُلجَمَاتِ العوالكِ

لجاراتِها أفنى اللصوصَ ابنُ مُنذر
فلا ضير ألاّ تُغلقي بابَ دارِكِ

وآمنَ ليلَ المسلمينَ فيؤمنوا
وماكان أمسى آمناً قبل ذلكِ

تركتَ لصوصَ المصرِ من بين بائس
صليبٍ ومكبوعِ الكراسيعِ بارِكِ(١)

أرأيت إلى هذه الصورة ما أجملها؟! أرأيت إلى هذا التعبير الفني الرائع «وآمن ليل المسلمين»، وما يتوهج به من الفتنة والضوء؟ إنه «ليل المسلمين الآمن» الجميل، بل قل: إنها نفس «ذي الرمة» الرقيقة المسلمة.

وقد يقسمون هذا «المدح» بين الممدوح وقومه، فيرسمون للممدوح هذه الصورة السابقة، ثم يحيطونها بصورة أخرى لا تقل سطوعاً - في العادة - عنها، هي صورة قومه، على نحو ما نجد في مدحة «الأخطل» المشهورة في «عبد الللك بن مروان»:

في نَبْعَةٍ من قريشٍ يعصبونَ بها
ما إن يُوازى بأَعلى نَبتِها الشّجرُ

---

(١) الديوان(ق: ٥٤). خلوف: غائبون. مكبوع: مقطوع. الكراسيع: ج كرسوع وهو أسفل الكف.

تعلو الهضابَ، وحلّوا في أرومتها
أَهلُ الرّباءِ وأَهلُ الفخرِ إِنْ فخروا

حُشْدٌ على الحق عيّافو الخنا أُنُفٌ
إذا أَلَمّـتْ بهـم مكـروهـةٌ صبـروا

وإِنْ تَـدَجّـتْ علـى الآفـاقِ مُظلمـةٌ
كـانَ لهـم مخـرجٌ منهـا ومُعْتَصَـرُ

أَعطـاهـمُ الله جـدّاً يُنصـرون بـهِ
لا جـدَّ إِلاّ صغيـرٌ بعـدُ مُحْتَقَـرُ

لـم يـأشـروا فيـه إِذْ كـانـوا مـواليَـهُ
ولـو يكـونُ لقـومٍ غيـرِهـم أَشِـروا

شُمْـسُ العـداوةِ حتـى يُستقـادَ لهـمْ
وأَعظمُ الناسِ أحلاماً إِذا قدروا[1]

وأحياناً أخرى يقسمون «المدح» بين الممدوح وبينهم على نحو ما نجد في مدائح «رؤبة»، فما أكثر ما خرج هذا الشاعر في مدحه إلى الفخر بنفسه أو بشعره أو بهما معاً[2] . أو يقسمون هذا «المدح» بين الممدوح وقبائلهم كما كان يفعل «رؤبة» أحياناً[3] ،

---

(١) شعر الأخطل(ق: ١٩)، وانظر ديوان النابغة الشيباني(ق ص: ٢٣، ٤٠،٧٠) وديوان العجاج(ق: ٤٣). النبعة: ضرب من الشجر صلب. الرباء: العدد. الحشد: المتحاشدون. عيافو الخنا: شديدو الكره للفاحشة. المعتصر: الملجأ. الجد: الحظ. أشر: بطر. الموالي: الأولياء. الشمس: ج شموس وهو الصعب العسير.

(٢) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٣٩ـ٤١، ٧٩ـ٩١، ٩١ـ٩٤، ٩٩ـ١٠٦، ٢٣٠ـ٢٣٣).

(٣) المصدر السابق(ق ص: ٢٢٠ـ٢٢٨، ٢٤٠ـ٢٤١، ٢٦٣ـ٢٧٢).

وكما كان يفعل «الأخطل» أيضاً. يقول الدكتور «شوقي ضيف»:

«ومن هنا كانت قصيدة الأخطل في عصر عبد الملك، ونقصد قصيدة المدح، شركة بين عبد الملك وبين قوم الأخطل من تغلب، فهو يمدحه ويتعرض لانتصاراته وهو يمدح قومه، أو ـ بعبارة أخرى ـ يفخر بهم، ويتعرض لما قدموه لعبد الملك»[1].

ونحن لا نخطىء إذا قلنا: إن «رؤبة» أكثر شعراء العصر فخراً في مدائحه، فهو لا يكاد يمدح حتى يفخر، ويأتي هذا الفخر مستقلاً حيناً، ويأتي في ثنايا المدح حيناً آخر، وحقاً إن الفخر موقف أصيل في القصيدة العربية، بل لعله أبرز المواقف في شعرنا القديم، وقد عرف تاريخنا الأدبي بضعة كتب من كتب الاختيارات الشعرية موسومة بـ«الحماسة» مما يدل على بروز هذا اللون. وحقاً ـ أيضاً ـ إن لوحة شعر الحماسة هي أوسع اللوحات، وأكثرها أضواء في شعرنا القديم، ولكن هؤلاء القدماء قلما ادخلوا هذه اللوحة في قصيدة المدح، أو في تقليد المدح. فلما كان العصر الأموي تصايح الشعراء بمفاخرهم وأمجاد قبائلهم، ولكنهم قلّما جعلوا من المدح ـ بل من قصيدة المدح ـ ميداناً لهذه الأمجاد والمفاخر، وحتى شعراء العصر الكبار لم يفسحوا في مدائحهم للفخر ما فسحه «رؤبة» في مدائحه. بعبارة واحدة: لقد ثبّت «رؤبة» هذه العلامة المميزة ـ الفخر ـ في وجه قصيدة المديح الأموية.

---

(١) التطور والتجديد. ص ١٤٩. وانظر ديوان الأخطل(ق: ١٩، ٥٠).

وقد مر بنا أن هؤلاء الشعراء يتكسبون بشعرهم، ولذا نحن لا نستغرب حين نجد أكثرهم يصرح بالطلب، ولكن صوت السؤال لم يرتفع في مدح أحد منهم ارتفاعه في مدح «رؤبة»، فقد الحف هذا الشاعر بالطلب، وعلا صوته حتى أوشك أن يكون دوياً، وزاد «رؤبة» على الآخرين فراح يوطّىء لطلبه كما كان يفعل «الأعشى»، بل هو استعار منه هذه البذرة الفنية الخصبة التي كان يوطّيء بها لمدحه أحياناً - أعني تصوير حاله السيئة وزمانه الصعب العسير -، وراح يرعاها وينمّيها، فإذا البذرة الجاهلية غصن فني كبير وارف الظل[١].

ومضى هؤلاء الشعراء جميعاً يزاوجون في مديحهم بين العناصر القديمة الموروثة والعناصر الجديدة المستحدثة، فإذا هذا المديح يمثل حركة إحياء شاملة للقديم، وحركة استيعاب للجديد. أو لنقل: إنه يمثل الإحياء بمعناه الواسع الدقيق: معنى بعث القديم وتطويره والإضافة إليه والنهوض به. يقول الدكتور يوسف خليف:

«وأول ما يلفت النظر في قصيدة المدح الأموية تلك الملاءمة البارعة بين العناصر التقليدية الموروثة التي كان المدح القديم يعتمد عليها، والعناصر الجديدة المستحدثة التي نفذ إليها الشعراء من خلال ظروف حياتهم الجديدة التي يحيونها»[٢].

لقد بدأ هذا المدح يرهف السمع إلى إيقاع الحياة الأموية من

---

(١) شرح ديوان رؤبة (ق ص: ٣٩ - ٤١، ١١٤ - ١١٨، ١٦٢ - ١٦٨، ١٦٨، ٢٨٦_٢٩٥، ٣٠٧، ٣١٣).

(٢) تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي. ص ١٦٤ وما بعدها.

حوله، فتحرّر بذلك من أزمة المدح الجاهلي المتأخر ـ أزمة الجمود والنمطية والتكرار ـ، وكان أبعد تقاليد القصيدة حظاً من روح العصر، فإذا الشعراء يقترضون من القيم الإسلامية الجديدة اقتراضاً واسعاً ـ ولاسيما الشعراء المسلمون ـ، فيرسمون لممدوحيهم صوراً تتلألأ بالأضواء الإسلامية الجديدة، بل هم يقترضون بعض القصص القرآني بوصفه بنية فنية جاهزة ذات رصيد في أذهان الناس، فيذكر «الأخطل» راغية البكر ـ أو ناقة صالح ـ[1]، ويذكر «العجاج» قصة «موسى»، ويفصّل في قصة «يونس» بعض التفصيل[2].

وإذا هؤلاء الشعراء يذكرون حروب الخلافة ضد الثائرين والمتمردين في أنحاء واسعة من الأرض الإسلامية، ويشيدون بهذه الحروب، وينوّهون بقادتها، وأحياناً بالقبائل التي تؤيد الخلافة فيها، ويهجون هؤلاء الثوار، ويرمونهم بالمروق من الدين، ويضمّون إليهم ـ أحياناً ـ القبائل التي تناصرهم، ويروّجون لتلك الأفكار والمبادىء التي تخدم السلطة الحاكمة، ولاسيما فكرة الجبر، ويذيعونها في الناس ما استطاعوا على نحو ما نرى في قول «النابغة الشيباني»:

معشرٌ مَعدنُ الخلافةِ فيهمْ
بَدؤها منهمُ وفيهمْ تَحور

(١) الديوان(ق: ٥٠).
(٢) الديوان(ق: ٤٢).

لا يَـــرومَـــنَّ مُلكَهـــمْ آدمـــيٌّ
إنّ مـــنْ رامَ ملكَهـــمْ مغـــرورُ
رامَـهُ النـاكثـونَ فـاستـأصَلـوهـمْ
وولاةُ الشيطـانِ حتـى أُبيـروا[1]

والنابغة الشيباني هو أكثر الشعراء الحاحاً على فكرة «الجبر»، وخاصة في «الحكمة» التي تنتشر في صدور مدائحه مقدمة ولاحقة للمقدمة، فهي تنحو منحى رمزياً واضحاً يروّج لهذه الفكرة ويبشّر بها ويدعو إليها[2] .

ولا يكتفي «الأخطل» بالدماء الزكية التي تسفك في كل مكان، بل ينعطف إلى الوراء قليلاً فيقول:

ويـومَ صِفّيـنَ والأبصـارُ خَـاشعـةٌ
أَمـدَّهـم إِذْ دعـوا مـن ربِّهـم مَـدَدُ
علـى الأُلـى قتلـوا عثمـانَ مَظْلِمَـةً
لـم ينهَهُـمْ نَشَـدٌ عنـهُ وقـد نُشِـدُوا
فثـم قـرّتْ عيـونُ الثـائريـنَ بـه
وأَدركـوا كـل تَبْـلٍ عنـدهُ قَـوَدُ[3]

ويمدح «العجاج» «الحجاج» فيذكر إيقاعه «بابن الأشعث»، ويشيد به، ثم يصف مسيره إلى «ابن الزبير» في «مكة»، ويصور

---

(١) الديوان(ق ص: ١٢٢). تحور: ترجع وتعود. أبيروا: أهلكوا.
(٢) المصدر السابق(ق ص: ٤٠، ٦٠، ٧١، ٨٩)
(٣) شعر الأخطل(ق: ٤٩). المظلمة: الظلم. نشدوا: أراد نوشدوا، والنشد: الاستحلاف: التبل: الثأر. القود: القصاص.

هدمه للكعبة الشريفة بالمنجنيق[1] !

وصوّر هؤلاء الشعراء حروب الدولة الخارجية ـ كما صوّروا حروبها الداخلية ـ وأشادوا بها، ونوّهوا بقادتها، وجعلوا نصرهم قدراً من الله مقدوراً، على نحو ما نرى في هذا المدح الذي أنشده «النابغة الشيباني» في «الوليد بن عبد الملك»:

أَخـزى «طُـرنـدَةَ» منـهُ وابـلٌ بَـرِدٌ
وعسكـرٌ لـم تَقـدْهُ العـزَّلُ الجـوفُ

ما زال «مَسْلمةٌ» الميمُونُ يحصرُها
وركنُهـا بثقـالِ الصخـرِ مَقـذوفُ

وقد أحاطتْ بها أَبْطالُ ذي لجبٍ
كمـا أَحـاطَ بـرأسِ النخلـةِ اللّيـفُ

حتى علَوا سورَها من كلِّ ناحيةٍ
وحانَ مَنْ كان فيها فهوَ مَلهوفُ

فـأَهلُهـا بَيـنَ مَقتـولٍ وَمُنْتَلَـبٍ
ومنهُـمُ مـوثَـقٌ فـي القِـدِّ مكتـوفُ

يـاأيُّهـا الأَجـدعُ البـاكـي لمهلكِهـمْ
هل بأسُ ربِّك عَمّنْ رامَ مصروفُ؟[2]

والتفت بعضهم يصوّر بعض أعمال الولاة العمرانية كشق

---

(١) الديوان(ق: ٣٤).

(٢) الديوان(ق ص: ٥١). طرندة: بلد من بلاد الروم. الأجوف: من لا عقل له. الأجدع: المقطوع الأنف.

الأنهار، أو يسجل ألواناً من العقوبات الشائعة كالنفي والسجن، ويسمي بعض السجون كسجن «دوار» وسوى ذلك[1] . ونحن لا نريد أن نسرف في التفاصيل والجزئيات، وحسبنا أن نقيد هنا هذا التعميم الدقيق الوافي الذي جاء على لسان الدكتور «يوسف خليف»، يقول:

«وليست المعاني الإسلامية هي كل شيء في قصيدة المدح الأموية، فقد دخلتها أيضاً عناصر سياسية جديدة تتصل بسياسة الخلفاء والأمراء والولاة، وما يؤدونه للدولة من أعمال من أجل استتباب الأمن، ونشر الطمأنينة بين الناس، والضرب على أيدي العصاة والمتمردين، ونحو ذلك مما تقوم عليه سياسة الدولة الداخلية، وهي معان جديدة تنتشر في شعر المدح في هذا العصر انتشاراً واسعاً». [2] ثم يقول:

«ومع هذه العناصر السياسية التي دخلت قصيدة المدح الأموية دخلتها أيضاً إشارات إلى مواقف القبائل السياسية من الدولة، فقد مضى الشعراء ينوّهون بالقبائل التي تؤيد الدولة في سياستها، وتناصر خلفاءها في حكمهم، ويهاجمون القبائل التي تعاديها وتخاصمها»[3] .

ويلتفت إلى المبادىء والأفكار السياسية ـ أو إلى العناصر المذهبية على حد تعبيره ـ التي تنتشر في هذا المدح فيقول:

«دخلت قصيدة المدح الأموية عناصر أخرى مذهبية تدور حول

---

(١) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٤١ـ٥٦، ٢٦٣ـ٢٧٢، ٢٨٦ـ٢٩٥).

(٢) تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي: ص ١٦٨.

(٣) المرجع السابق: ص ١٦٩ وما بعدها.

النظرية السياسية التي يدعو لها «بنو أمية» ويروّجون لمبادئها، والتي تقوم على أنهم أحق الناس بالخلافة، وأن الله اختارهم لحكم جماعة المسلمين، ولولا ذلك ما نصرهم على خصومهم السياسيين»[1].

لقد كانت ينابيع المدح كثيرة في هذا العصر، وكانت الشعراء ترد هذه الينابيع صفوفاً وجماعات، وكانت السلطة الأموية تشتري ألسنة هؤلاء الشعراء دائماً، فيمضون جميعاً ـ مؤمنين بما يزعمون وغير مؤمنين ـ يمجّدون هذه السلطة وممثليها. ولكن أحد هؤلاء السلفيين استطاع أن يرتفع بهذه العلاقة القائمة بينه وبين السلطة إلى ذروة عالية، وأن يتحوّل بها إلى رحاب السياسة، فتستمدّ منها حرارة الحياة وتدفّقها، وتتحول ـ تبعاً لذلك ـ من علاقة بين شاعر وممدوح إلى صورة دقيقة للصراع السياسي بين السلطة وتكتلات القبائل. هذا الشاعر هو شاعر «تغلب» الكبير «الأخطل». وحقاً لقد تكسب «الأخطل» بشعره، ولكنه استطاع ـ على الرغم من ذلك ـ أن ينحرف بمدحه عن هذه السبيل التي تمتلىء بالشعراء، سبيل التكسب، وأن يجعل منه أولاً موقفاً سياسياً تبرز فيه المنازعات القبلية وعلاقتها بالخلافة، ومواقف هذه الخلافة منها، وبذا صارت «الأيام والوقائع» مادة شعرية غزيرة بيدي هذا الشاعر، واستحال المدح إلى سجل تاريخي تختلط فيه أنساب القبائل وتحالفاتها وأيامها، وصار «الأخطل» يفرض على مستمعيه ـ إذا أرادوا أن يفهموا هذا المدح ـ حظاً طيباً من الثقافة التاريخية

---

(١) المرجع السابق: ص ١٧١.

الإسلامية، بل من الثقافة التاريخية العربية عامة، ولم يقف الأمر عند ذلك، فقد فسح الخوض في الخصومات القبلية الطريق أمام شعر المدح وأهّله لأن يقترض لا روح الفخر أو الهجاء، بل الفخر والهجاء أنفسهما، وهكذا تداخلت هذه الألوان الشعرية المختلفة ـ المدح والفخر والهجاء ـ وامتزجت امتزاجاً شديداً، أي إن تقليد «المدح» صار في كثير من مدائح «الأخطل» مزيجاً من هذه العناصر المتباينة. ونستطيع أن نسوق أمثلة كثيرة على ما نقول[1] ، لكننا سنكتفي بهذه الأبيات التي نجتزئها من مديحه في قصيدته «خف القطين» التي أنشدها في «عبد الملك بن مروان»:

بنــي أُميّــةَ إنــي نــاصــحٌ لكــمُ
فــلا يبيتــنَّ فيكــم آمنــاً زُفــرُ

واتّخــذوهُ عــدوّاً إنَّ شــاهــدَهُ
ومــا تغيّــب مــن أخــلاقِــهِ دَعــرُ

إنَّ الضغينــةَ تلقــاهــا وإنْ قــدُمــتْ
كــالعــرِّ يكمــنُ حينــاً ثــم ينتشــرُ

وقــد نُصِــرْت أميــرَ المــؤمنيــنَ بنــا
لمّــا أتــاكَ ببطــنِ الغُــوطــةِ الخبــرُ

يُعــرِّفــونــكَ رأسَ ابــنِ الحُبــابِ وقــدْ
أضحى وللسيفِ في خيشومهِ أثرُ

يسألُهُ الصُبْرُ مِنْ غسّانَ إذْ حضروا
والحزْنُ: كيفَ قراكَ الغِلمةُ الجشرُ

---

(١) شعر الأخطل(ق: ١، ٢، ٤٩، ٥٠، ١٦٢).

والحارث بن أَبي عوفٍ لعبنَ به
حتى تعاوَرَهُ العِقبانُ والسُّبَرُ
وقيس عيلانَ حتى أقبلوا رَقصاً
فبايعوك جهاراً بعدَ ما كفروا
فلا هدى الله قيساً من ضلالتِهمْ
ولا لَعاً لبني ذَكوانَ إذْ عثروا[1]

أرأيت كيف خرج «الأخطل» في هذا المدح - بعد أن أفاض في مدح عبد الملك خاصة والأمويين عامة - إلى الفخر العريض والهجاء المرّ؟ لقد أسرف في الفخر وغلا حتى لم ينج منه الخليفة نفسه! فإذا هو يذكّره - كأنما يمنُّ عليه - بنصرة قومه له يوم قتلوا عدوّه «عمير بن الحباب»! وهو يسرف في الهجاء أيضاً، ولكنه الهجاء السياسي الذي يتجه إلى خصوم الخلافة وأعدائها، وهم في الوقت نفسه خصوم قبيلة الشاعر وأعداؤها. ولست أظن السبيل ميسرة إلى فهم هذا الشعر - وغيره من مدح «الأخطل» - ما لم يكن المرء مزوّداً بقدر صالح من الثقافة التاريخية.

حقاً لقد أكثر هؤلاء الشعراء من العناصر الجديدة المستحدثة في مدحهم، ولكن أجمل هذه العناصر وأبهاها، بل أجمل عناصر

---

(١) المصدر السابق(ق: ١٩) زفر: هو زفر بن الحارث القيسي. الدعر: الفساد. العر: الجرب. الخبر: خبر مقتل عمير بن الحباب. الخيشوم: أعلى الأنف. الجشر: الذين يعزبون في إبلهم، وكان عمير يقول: إنما بنو تغلب جشر لي، وإنما يريد الشاعر بقوله الاستهزاء. الصبر: قبائل من غسان. السبر: شبيه بالصقر. الرقص: السرعة في الجري. لالعاً: أي لا أقامهم الله من عثرتهم. بنو ذكوان: رهط عمير بن الحباب.

المدح جميعاً ـ قديمه وحديثه ـ هو ما لم نتحدث عنه بعد.

لقد ارتبطت «قصيدة المدح» بالسلطة كما نعرف، ولكن ارتباط الفن بالطبقة الحاكمة لا يعني أن ثمة قطيعة أبدية بينه وبين الطبقات الشعبية، ولا يحول بينه وبين التعبير عن هذه الطبقات في بعض الأحيان، أو ـ بعبارة أدق ـ لا يحول دائماً بينه وبين التعبير عن ميول تخالف ميول الطبقة الحاكمة ومصالحها ـ على نحو ما قدمنا في مطلع هذا الفصل ـ. وهذا الحكم الذي يصدق على تاريخ الفن عامة يصدق ـ دون ريب ـ على تاريخ الشعر العربي أيضاً، فنحن نجد في هذا العصر ـ أعني العصر الأموي ـ بعض شعراء السلطة الأموية يجنحون أحياناً إلى التعبير عن ميول تناهض مصالح هذه السلطة التي يرتبطون بها مناهضة شديدة، وهم يعبرون عن هذه الميول ـ أو المواقف ـ في قصائدهم التي يمدحون بها هذه السلطة نفسها!

إن هذه المواقف المتميزة الرافضة في مدح هؤلاء الشعراء هي هذه العناصر الجديدة الرائعة التي نحتفل بها كل هذا الاحتفال. وتتجلّى هذه المواقف في عودة هؤلاء الشعراء إلى صفوف الطبقات الشعبية، وإرهاف السمع إلى أوجاعها وهمومها، إلى ما يُرمضها من الظلم، وما يساورها من المخاوف، وما يغالبها من الشدة المستحكمة والضيق الشديد، وما يتداولها من مشاعر متباينة شتى. وبعبارة واحدة: في العودة إلى هذه الطبقات، واستشعار همومها، والصدور عن وجدانها.

إن هذا الصوت الإنساني العميق الذي يتردّد فيه أنين الشكوى

كأشدّ ما يكون الوجع، وتضيئه صرخة الرفض وتشتعل في أطرافه كالبرق، لا ينبعث من مدح هؤلاء الشعراء جميعاً، بل ينبعث من مدح ثلاثة منهم هم: الراعي والعجاج ورؤبة.

لقد شاع في الناس أن السلطة الأموية هي سلطة العرب على العجم، ولكن هذا المدح يردّ هذا الحكم، ويصوِّره واحداً من الأخطاء الكبيرة الفاشية التي يصعب تصحيحها. إن الطبقة الحاكمة ـ طبقة أصحاب الامتيازات ـ تحاول في أغلب الأحيان أن تكسب كثيراً من الأنصار مجّاناً، وهي في سبيل ذلك تصوغ الصراع الاجتماعي صياغة مضلّلة تتداخل فيها الأطراف تداخلاً غريباً، وبذا تكسب كثيراً من الناس، وهم ـ في حقيقة الأمر ـ طليعة ضحاياها. ولا تنطلي الخدعة على هؤلاء الضحايا وحدهم، بل تنطلي أيضاً على كثير من الآخرين، وبذا يتحقق لها ما تريد. ألم أقل إنها عملية تضليل واسعة؟!

وسواء أكان الأمويون هم وحدهم الذين روّجوا لهذه النظرية ـ نظرية حكم العرب للعجم ـ، أم شاركهم في هذا الترويج سواهم، فإن هذه النظرية تحتاج إلى مراجعة دقيقة شاملة.

ونحن نستطيع أن نقول ـ في ضوء هذا المدح الذي نتحدث عنه ـ: إن السلطة الأموية كانت سلطة الأمويين وأعوانهم على المسلمين جميعاً عرباً وغير عرب. أو هي ـ بكلمة أدق ـ سلطة فئة من العرب ـ قوامها الخليفة وأعوانه وممثلوه ـ تذيق الرعيّة جميعاً، دون تفريق بين عربي وأعجمي، صنوفاً من الظلم والاضطهاد.

إن المجتمع الإسلامي في عهد بعض الخلفاء الأمويين ـ كما يصوّره هذا المدح ـ هو مجتمع الفقر والجدب والاستغلال والظلم والاضطهاد، مجتمع يرزح تحت وطأة البؤس واضطهاد السلطة وعمالها في الأمصار المختلفة، وتحت وطأة التجار والمرابين أيضاً! وأرجو ألا يسوءنا هذا الأمر كثيراً، كما لو أن عاشقاً اكتشف فجأة أن حبيبته خائنة، فنحن نجلُّ هؤلاء الخلفاء ـ وخاصة هذا الخليفة الذكي القدير «عبد الملك» ـ، وليس من اليسير أن نتقبّل ونصدّق أن عهودهم كانت تنطوي على كل هذا القبح والفساد. ومما لا ريب فيه أن الحكم على عصر من العصور بطائفة من القصائد فيه الكثير من الشطط والتطرف ومجافاة الروح العلمية، ولكن ذلك كله لا يقلل من أهمية هذا المدح وروعته وصدقه. بل إن من ينظر في أشعار الفرق الإسلامية المختلفة يجد كثيراً من الظلم الذي يصوره هذا المدح.

وعلى أية حال فقد أرسى هؤلاء الشعراء حجراً ضخماً في بناء هذا التقليد ـ أعني تقليد المدح ـ حين راحوا يصوّرون أحوال الرعية، وارتقوا بمدحهم ـ أو ببعضه ـ فكان احتجاجاً على السلطة وشهادة على العصر.

مدح «الراعي» الخليفة «عبد الملك بن مروان»، فإذا مديحه تصوير واسع للرعية فيما تعانيه من البؤس والاضطهاد، وتصوير حي دقيق لتصرفات ممثلي الخلافة من السعاة والعمال، وشكوى عنيفة مرّة من هذا الظلم الشديد الذي يلحق بالناس عامة وبعشيرته

خاصة، واحتجاج أعنف وأشد ضد هؤلاء العمال وتصرفاتهم[1] .

وقد احتفظ «الراعي» ـ على الرغم مما هو فيه ـ بقدرة فائقة على عرض قضيته ومناقشتها والاحتجاج لها. فهو ينطلق من ان الخليفة حريص على الدين وتعاليمه، فيبدأ مدحه بتوجيه رسالة إليه مثقلة بالشكوى، الشكوى من ضلال قوم، والشكوى من بكاء قوم آخرين:

أَبلــغْ أميــرَ المُــؤمنيــنَ رســالَــةً
تشكــو إِليــك مضلّــةً وعَــويــلا[2]

إنه ـ منذ البداية ـ يلخّص الموقف تلخيصاً واضحاً دقيقاً، وهل هذا البكاء إلا نتيجة لذلك الضلال؟!

ثم يمضي في تصوير همومه، ويبعد عن نفسه وقبيلته الشبهات، فإذا استقام له ذلك راح يعرض قضيته عرضاً قوياً ممتازاً:

أَخليفــةَ الــرحمــنِ إِنّــا مَعشــرٌ
حُنفــاءُ نسجــدُ بُكــرةً وأَصيــلا
عَــرَبٌ نــرى لله فــي أَمــوالِنــا
حــقَّ الــزّكــاةِ منــزّلاً تنــزيــلا
إِنَّ السُّعــاة عصَــوْكَ يــومَ أَمــرتهــمُ
وأَتَــوا دواهــيَ لــو علمــتَ وغُــولا

---

(١) شعر الراعي(ق: الملحمة)، وانظر(ق: ٣٠).
(٢) المصدر السابق(ق: الملحمة).

أخـذوا العـريـفَ فقطّعـوا حيـزومـهُ
بـــالأصبحيّـــةِ قـــائمـــاً مَغْلـــولا

حتـــى إذا لـــم يتـــركـــوا لعظـــامِـــه
لحمـــــاً ولا لفـــــؤادِهِ مَعقـــــولا

جـاؤوا بصكِّهـمُ وأَحـدبَ أَسـأرتْ
منـــه السِّيـــاطُ يَـــرَاعـــةً إِجْفيـــلا

أخـذوا حمـولتَـهُ وأَصبـحَ قـاعـداً
لا يستطيـعُ عـن الـدّيـارِ حَـويـلا

يـدعـو أَميـرَ المـؤمنيـنَ ودونـهُ
خَـرقٌ تَجـرُّ بـهِ الـريـاحُ ذيـولا[1]

إنه الظلم الذي عمّ الرعية جميعاً، وهو الخروج على تعاليم الدين والخلافة، وهم عمال الدولة وسعاتها! لقد أصبح الحارس لصّاً فماذا بعدئذ من سوء؟

فإذا فرغ الراعي من رسم الصورة العامة، راح يصوّر عشيرته وقد أخذها هؤلاء السعاة بظلمهم شرّ مأخذ، لا يرعون لها حرمة ولا ديناً، على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

أَخليفـةَ الـرحمـنِ إنَّ عشيـرتـي
أَمسـى سـوامُهـمُ عِـزيـنَ فُلـولا

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. الأصبحية: السياط واحدها اصبحي. العريف: رئيس القوم. اليراعة: القصبة. الإجفيل: الخائف.

قــومٌ علــى الإِســلامِ لمّــا يتــركــوا
مــا عــونَهــم ويضيِّعــوا التهليــلا

....

....

وأَتــاهــمُ يَحيــى فَشــدَّ عليهــمُ
عَقْــداً يــراه المسلمــونَ ثَقيــلا
كُتُبــاً تــركــنَ غَنيّهــمْ ذا عيلــةٍ
بعــد الغنــى وفقيــرَهــمْ مَهــزولا
فتــركــتُ قــومي يَقسمــونَ أُمورَهــمُ
أَإِليــكَ أَم يتــربّصــونَ قليــلا[1]

ولا يكاد «الراعي» يقف على مدح «عبد الملك»، ويدعوه إلى رفع المظالم والتنكيل بالظالمين، حتى يعطف مرة أخرى إلى تصوير ظلم السعاة وعصيانهم للخليفة وكذبهم عليه!

ونحن لا نرتاب في أن الشاعر كان يحمّل الخلافة نفسها أوزار هذا الظلم، ولا نرتاب ـ أيضاً ـ في أن الخليفة نفسه قد فهم القصيدة على هذا النحو، وقد روى الرواة شيئاً من هذا القبيل، فذكروا ان القصيدة لم تقع موقعاً حسناً من نفس «عبد الملك»، وأن «عبد الملك» قال «للراعي» حين وفد عليه بعد زمن، فأنشده قصيدة أخرى: «أنت العام أعقل منك عام أول »[2] .

---

(١) المصدر السابق، القصيدة نفسها. عزون: أصناف. الماعون: الزكاة.
(٢) انظر المصدر السابق(ق: ٣٠).

ومضى «العجاج» ينقش صورة العصر على هذا الحجر الجديد، ويدوّن عليه شهادته على ظلم السلطة الشرعية واضطهادها لرعاياها. ولم يكن بوسع «العجاج» ـ كما لم يكن بوسع «الراعي» ـ أن يعلن السخط على السلطة المركزية في دمشق ممثلة بالخليفة، فإذا هو ـ أيضاً ـ يعلن هذا السخط الشديد على عمال الخلافة وممثليها في الأمصار. ويزيد «العجاج» لوناً جديداً في اللوحة، فيصور الزمن المجدب العضوض، وتتابع السنين الشهب العجاف. ويقف ـ كالراعي ـ وقفة طويلة يصور فيها ظلم عمال الخلافة وارتشاءهم وسرقاتهم، وأخذهم ما لا يحلّ لهم من حرمات الله، ومروقهم من الدين، ويصور موقف الناس منهم، فهم لا يفرّقون ـ وهذا من حقهم ـ بين الخلافة وبينهم، إنهم يقولون: هم عمال الخلافة! ويكمل الشاعر: وهم شرّ عمال دون استثناء! ثم يحمل عليهم حملة شديدة، ويرميهم بحجارة من نار:

والعضُّ من جَدبٍ زمانٍ مُعضلِ
وعُرَفَاءَ للإمامِ حُمّلِ
على العَمى وعن هُداهم ذُهّلِ
لما استطاعوا من خَبالٍ خُبّلِ
وللأميرِ مُغْنِتينَ غُلّلِ
من حُرُماتِ الله مالم يُحْلَلِ
وإنْ لَقُوا ذا ضعفَةٍ قالوا: اجعلِ
فإن يوضِّح بالخبيث الأقلَلِ

يَــرضَــوا وينسَــوا خَفــر التّــزوّلِ

وإنْ يَقُــلْ لا جُعــلَ عنــدي يُعْكَــلِ

منهـــا ثنـــي علـــى ثنـــي مُعَقّـــلِ

يُقَـــالُ عُمّـــالٌ وشَـــرٌّ عُمّـــلِ

ولا أُحاشي عن فُلِ ولا فُلِ[1]

ويتسع «العجاج» في تصوير أحوال الناس البائسة وشقائهم المرّ بعد أن اجتمعت عليهم سنوات الجدب وظلم السلطة. ويصور هؤلاء الناس وقد انحجروا في أماكنهم لا يستطيعون براحها، فلا مال لهم ولا تجارة، وأولادهم صغار لا حيلة لهم... لقد فرّ بعضهم من الطغيان إلى بلاد السند، وبعضهم جاء يستجدي الخليفة حافياً لا نعل له ولا راحلة:

رضـــائـــمٌ أعيَـــتْ عـــنِ التنقُّـــلِ

هلكـــى بـــلا تَجْـــرِ ولا تَمـــوُّلِ

وكَـــرِشٍ بِهَجَـــرٍ لـــم يَخْتَـــلِ

وعـــامِـــدٍ بنفســـهِ للـــدّيبـــلِ

وعـــامـــد سمتَـــك لـــم ينعَّـــلِ

نعـلاً ولَا ظهـراً سـوى التـرجّـلِ[2]

---

(١) الديوان(ق: ١٧) عرفاء الإمام: السعاة. على العمى: أراد أن السعاة حملوا بظلمهم الناس على العمى والضلال. العنت: الشدة. غلل: خونة وعداها بالحرف «من» لتضمنها معنى السرقة. اجعل: من الجعالة أي الرشوة. التزول: تجاوز القدر في الظرف والعقل. يعكل: يحبس. منها ثني: يقول تؤخذ منه في الصدقة ثنتين. معقل: مشدود بالعقال.

(٢) المصدر السابق، القصيدة نفسها. رضائم: مقيمون لا يستطيعون البراح.

وقد تكون صرخة الرفض في مدح «رؤبة» أقل عنفاً منها في مدح «العجاج» و«الراعي»، وقد تكون نار الغضب في نفسه أقل اشتعالاً، وقد تكون صور الظلم التي رسمها في هذا المدح ـ ولاسيما صور عمال الخلافة ـ أضيق من تلك التي رسماها، بل نقشاها على الصخر، وأقل بروزاً وأضواء، ولكن «رؤبة» ـ بعدئذ ـ أكثر الشعراء أنيناً وشكوى، حتى يخيّل لقارىء مدحه أنه يمضغ الحسرة مضغاً، وأن نفسه تقطر بالمرارة القاتلة، وأن قلبه لا يعرف غير رياح الحزن. إنه يموت رويداً رويداً ولكنه الموت الذي يتجدّد ويتسع ويزداد وطأة على نفسه ووجدانه باستمرار. إنه الموت المتجدد. إن «رؤبة» لا يمدح في الحقيقة، ولكنه يصور بأصالة وعمق بالغين حالته الخاصة وحالة المجتمع عامة. وهو ـ باستمرار ـ يشكو ويصرخ ويستغيث. وما أكثر ما يبدو مدح هذا الشاعر كأرض واسعة دارت الحرب فوقها زمناً، فليس فيها سوى آثار الموت وبقايا الدمار والخراب، وبقية ـ بقية عزيزة ـ من نبض الحياة! وأنا لا أسمّي لك قصيدة واحدة من هذه المدائح، بل أسمّي لك طائفة منها لترى بعينيك صدق ما أقول[1].

لقد مر بنا أن صوت السؤال مرتفع جداً في مديح «رؤبة»، وأن «رؤبة» يوطّىء لهذا السؤال بتصوير حاله السيئة وزمانه

الكرش: عيال الرجل. لم يحتل: من الحيلة، يريد أن العيال صغار. الديبل: مدينة في بلاد السند. السمت: القصد.

(١) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٢٠ـ٢٣، ٣٩ـ٤١، ٧٩ـ٩١، ١١٤ـ١١٨، ١٦٢ـ١٦٨، ٢٤١ـ٢٤٣، ٢٨٦ـ٢٩٥، ٣٠٧ـ٣١٣).

الشامس العسير. وأنا أودّ أن أعيد النظر قليلاً في هذا القول، فلم يكن ما يفعله «رؤبة» توطئة للمدح بقدر ما كان تصويراً حياً أصيلاً للزمن الموحش الذي يكتوي بناره هو خاصة والمجتمع عامة. إن «رؤبة» يبدع حقاً في تصوير حاله، ولكنه لا يصورها وحيدة بل يصورها داخل دائرة المجتمع الواسعة، ويحمّلها كثيراً من القيم والمعاني الإنسانية الخالدة.

وهو ـ غالباً ـ يصور الزمن الكالح العضوض، وما يلاقي الناس منه، ثم ينصرف إلى تصوير نفسه وقد اصطلح عليه هذا الزمن المقفر البغيض، وشيخوخته الفانية، وعياله الصغار ـ ويبدع في تصوير هذه العناصر جميعاً ـ، وقد يضيف إليها عنصراً آخر لعله أجملها على الإطلاق، فيصور انقلاب صاحبته عليه!!

ودائماً يبدع «رؤبة» في تصوير الزمن، ويرسم صورة للناس فيه متشحة بالسواد والحزن، فهو زمن جدب شديد، يطحن الناس كالرحى، ويأكلون الزؤان من شدته، لقد أيبس كل نبت، وفكّ الهوادج عن البعران فاستوقد الناس بحطبها، وشرّد كثيراً من أهله ففرّوا هاربين كأنهم يطردون طرداً، ولم ينج من شر هذه السنة بشر ولا وحش، فقد نفت المال وحطمت كل شيء...[1]

وإذا كان «الراعي» قد اكتفى بتصوير مساوىء عمال الخلافة وممثليها، وضمّ «العجاج» إليهم صورة الزمن الكالح، فإن «رؤبة» قد جعل من مدحه صورة دقيقة مرعبة لكل ما في مجتمعه من

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ١٦٢ـ١٦٨).

الفساد والقبح والشرور، وراح يكشف الستور الصفيقة عن مساوىء هذا المجتمع ويعرّيها: الدين الذي يتكاثر عليه، والربا الحرام، والتجار المستغلون الجشعون، وعمال الصدقات ـ عمال الخلافة ـ الذين يستحلّون أموال الناس، ويعيثون فساداً في الأرض، والجوع الذي يعضّ الناس عضاً!!! على نحو ما نرى في قوله:

مـــازالَ بيــعُ السّــرَقِ المُهــايِــثْ
بالضَّعـفِ حتى استوقـرَ المُـلاطِـثْ
وحــلَّ شَــدَّ العُقَــدِ المُحــانِــثْ
وعــاثَ فينــا مُستحِــلٌّ عــابِــثْ
مصَــدِّقٌ أو تــاجــرٌ مُقــاعِــثْ
وعــضَّ بــي إذْ عَضَّــتِ المَغــارِثْ
عِدلانِ من دَينٍ ورِدءٌ ثالثْ[1]

لقد ظلم الباحثون «رؤبة» ظلماً شديداً ـ كما ظلمه المرابون والتجار والسلطة السياسية من قبل ـ حين ظنّوا بأراجيزه الظنون، ولم يجدوا فيها سوى هذا الغرض التعليمي، تعليم اللغة، الذي تحدث عنه الدكتور «شوقي ضيف»، فكان أول من شجع الباحثين على الإعراض عن هذا الشعر، والغضّ من قيمته.

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٠ـ٢٣) المهايث: الكثير الأخذ. بيع السرق: هو العينة والدين. الملاطث: من اللطث وهو الفساد، وإنما يريد بذلك ثقل الدين. حل شدّ العقد المحانث: يقول أعقد للغريم يميناً أن أعطيه ثم لا أجد ما أعطيه فأحنث بيميني. عاث: أفسد. المصدق: عامل الصدقات. المقاعث: يريد التاجر الذي يقعث أموالهم ـ أي يأخذها ـ بالربح الكثير، أو هو المرابي. المغارث: من الغرث وهي المجاوع. الردء: العلاوة تكون بين العدلين.

لقد كانت هموم «رؤبة» جزءاً من هموم الناس في عصره، وكان مدحه يصور هذه الهموم تصويراً دقيقاً. ويحس قارىء مدائحه أن صاحبها يكاد يختنق في كثير منها. لقد رسم هذا الشاعر صورة قاتمة للمجتمع الذي عاش فيه، وكشف ـ قاصداً أو عن غير قصد ـ عن عيوبه وأمراضه، وكان التجار والمرابون والسلطة والجدب هم أسباب هذه العيوب والأمراض. وأنا أسأل: أليست هذه صورة من صور التواطؤ بين السلطة السياسية والسلطة الاقتصادية على نحو ما نرى في مجتمعنا العربي المعاصر؟

هكذا حاول هؤلاء السلفيون أن يؤكدوا انتماء فنهم إلى العصر الذي يعيشون فيه بعد أن كادت صدور قصائدهم تطبع هذا الفن بطابع جاهلي صرف، فراحوا يرهفون السمع إلى ضوضاء الحياة من حولهم وإلى نبضها الخافت البطيء على حد سواء، فانتشرت في مديحهم عناصر أموية شتى، وتألق هذا المدح بهذه الخيوط الجديدة اللامعة. ولكننا يجب ألا نسرف في الظن، فنتصور أن هؤلاء الشعراء يخرجون من جلودهم دفعة واحدة، وينقلبون على أنفسهم، حين يأخذون في «المدح» فإذا هذا المدح حديث أو مسرف في الحداثة، وإذا أجزاء القصيدة الأخرى قديمة أو موغلة في القدم. إن طرفاً من هذا الظن يكفي، فليس من طبائع النفوس أن تنقلب فجأة كل هذا الانقلاب، وليست تتغير دماء الشعراء فجأة كل هذا التغيير إذا صح أن الفنانين يلوّنون بدمائهم الأشياء التي يتحدثون عنها. أريد أن أقول: إن هذا المدح ـ على ما فيه

من معاصرة ـ ظل يصدر عن ذوق فني قديم، ولم تكن هذه السلفية في اللغة والأخيلة وطائفة من القيم فحسب، بل كانت ـ أيضاً ـ في كثير من الرسوم والموضوعات الجاهلية التي أحياها هؤلاء الشعراء في مدحهم، وفي طائفة من الظواهر الأسلوبية الجاهلية البارزة التي جنح إليها هؤلاء الشعراء في هذا المدح أيضاً.

لقد ظل المدح القديم ينبوعاً ثراً تتدفّق مياهه بغزارة في أرجاء واسعة من المدح الأموي الجديد، وظل الشعراء يلتفتون إلى هذا المدح دائماً، ويسرفون في مضاهاته والنقل عنه حتى إننا نستطيع أن نسمّي طائفة واسعة من قصائدهم ذهب المدح فيها مذهباً جاهلياً صرفاً في كل شيء، على نحو ما نجد في هذه الأبيات من مدحة للأخطل:

أخالدُ مأوَاكُمْ لمنْ حلَّ واسعٌ
وكفّاكَ غَيثٌ للصعاليكِ مُرْسَلُ

هو القائدُ الميمونُ والمُبتغى بهِ
ثَباتُ رحىً كانت قديماً تَزَلْزلُ

أَبى عُودُك المعجومُ إِلاَّ صلابةً
وكفّاكَ إِلاَّ نائلاً حين تُسْألُ

ألا أيُّها الساعي ليُدركَ خالداً
تَناهَ وأقصِرْ بعضَ ما أنتَ تَفْعلُ

أبى لك أن تسطيعَهُ أَو تنالَهُ
حديثٌ شآك القومُ فيهِ وأوّلُ

أميّـةُ والعـاصـي وإنْ يَـدعُ خـالـدٌ
يُجِبْـهُ هِشـامٌ للفَعـالِ ونَـوفـلُ
سقـى الله أَرضـاً خـالـدٌ خيـرُ أَهلِهـا
بمستفـرِغٍ بـاتَـتْ عَـزَاليـهِ تَسْحَلُ[1]

أرأيت كيف تتدفق مياه المدح القديم في هذا المدح الأموي؟ بل هي - إذا أردت الدقة - تطغى عليه وتجرفه، فليس في هذا المدح شيء - أي شيء - لم يكن في المدح الجاهلي: القيم والالحاح على بعضها، والصور الشعرية، ودعاء السقيا، ثم الاستطراد إلى تصوير هذا السحاب في طائفة من الأبيات لم نثبتها.

ومثل هذا المدح في شعر «الأخطل» وسواه من هؤلاء السلفيين كثير حقاً، ولولا أننا نخشى التزيد في الأمر لأنشدنا نماذج مختلفة من شعرهم جميعاً[2].

وظلت كثير من الرسوم القديمة تتردّد في هذا المدح، فإذا الشعراء يستسقون بالممدوح - على نحو ما كان يفعل القدماء تماماً - كما في قول «النابغة الشيباني»:

---

(١) شعر الأخطل(ق: ١) الصعاليك: المحتاجون. الرحى: رحى الملك. المعجوم: المجرب. الحديث: المجد الجديد. شأى: سبق. الأول: القديم. المستفرغ: السحاب الكثير الصب.

(٢) انظر شعر الأخطل(ق: ١، ١٢، ٣٠، ٣٢، ١٣٤) وشعر الراعي(ق: ٥، ٥٢) وديوان ذي الرمة(ق: ٢٠-٢٥) وديوان العجاج(ق: ١٣، ٣٨) وشرح ديوان رؤبة(ق ص: ٣٩-٤١، ١١٤-١١٨، ٢٥٩-٢٦١، ٢٧٢-٢٧٤).

خليفـــةُ الله يُسْتَسقـــى الغمـــامُ بِـــهِ
ما مسَّ أثوابَهُ من غَدرةٍ دَنَسُ[1]

أو قول «الأخطل»:

الخـائـضِ الغمـرَ والميمـونِ طـائـرُهُ
خليفـةِ الله يُسْتَسْقـى بـه المطـرُ[2]

وإذا بعضهم يسلك هذا المسلك الجاهلي الكريه، مسلك المدح بالمخايرة، على نحو ما نرى في قول «الأخطل» أيضاً:

إنَّ ابــنَ ربعــيٍّ كفــانــي سَيْبُــهُ
ضغــنَ العــدوِّ ونَبــوةَ البُخَّــالِ

أَغليــتَ حيــنَ تــواكلَتْــي وائــلٌ
إن المكــارمَ عنــد ذاكَ غــوالــي

بَعُــدَتْ قعــورُ دِلائهــمْ فــرأيتَهــمْ
عنــد الحمــالــةِ مُغلقــي الأقفــالِ

ولقــد مَنَنْــتَ علــى ربيعــةَ كلِّهــا
وكفيــتَ كــلَّ مــواكــلٍ خَــذَّالِ

كــزْمِ اليــدينِ عــن العَطيّــةِ مُمْســكٍ
ليســتْ تَبِــضُّ صفــاتُــهُ بِبَــلالِ

---

(١) الديوان(ق ص: ٢٣).

(٢) شعر الأخطل(ق: ١٩) وانظر(ق: ٢٤). الميمون الطائر: المبارك الحظ.

مثـلِ ابـنِ بـزعـةَ أو كـآخـرَ مثلِـهِ
أَولـى لـك ابنَ مُسيمـةِ الأَجمـالِ[1]

وإذا هم جميعاً يحيون موضوعات المدح القديم، ويمتدون بها، ويزيدون في طاقتها الفنية. وهم ـ على عادة القدماء ـ يلمّون بهذه الموضوعات حين يدعون لممدوحيهم بالسقيا، أو حين يقفون على إحدى القيمتين التقليديتين الكبيرتين ـ القوة والكرم ـ، ويلحّون عليها ويفرّعون فيها. ومن هنا تنتشر في مدحهم انتشاراً واسعاً هذه الموضوعات البدوية العريقة كوصف السحاب في دعاء السقيا، وتصوير السيل والأسد والجيش ـ أو الخيل وحدها ـ في الوقوف على «قوة» الممدوح. وتصوير النهر والجدب والجفاف والإبل والمطر والسحاب حين يفرّعون في قيمة «الكرم». وهم يحـافظـون علـى الصـورة التقليـديـة لكـل مـوضـوع مـن هـذه الموضوعات، فيبعثون رسومه الفنية رسماً رسماً كما كانوا يصنعون في حديث الأطلال أو قصص الحيوان تماماً.

يدعو «الأخطل» لممدوحه بالسقيا، فيستطرد إلى تصوير السحاب تصويراً واسعاً في تسعة أبيات يحيي فيها طائفة واسعة جداً من رسومه الفنية وصوره الشعرية القديمة، فهو يرسم صورة عامة له أولاً، ثم يتابعه بالوصف حين تزعزعه الريح ـ ويميز ضروب هذه الريح ـ، ثم يصور ما فيه من رعد وبرق، ويسمّي

---

(١) المصدر السابق(ق: ١٢) تواكلتني: اتكل كل على صاحبه. أغليت: جاوزت الحد في الكرم. الحمالة: الدية يحملها الإنسان من غيره. كزم اليدين: بخيل. تبض: تندى. الصفاة: الصخرة الملساء. أولى لك: ويلك. المسيمة: الراعية.

هذه الأماكن التي يغادرها أو يتحول إليها، وتلك التي يصيبها أو يسقيها، ثم يصور الأرض والإكام بعد إقلاعه، وهو في ذلك كله يُلمُّ بالصور الشعرية القديمة ويبعثها من جديد، على نحو ما نرى في هذا الوصف:

سقى الله أرضاً خالدٌ خيرُ أَهلِها
بمُستفرغٍ باتَتْ عَزاليهِ تسْحلُ

إِذا طعنتْ ريحُ الصّبا في فُروجهِ
تَحلّبَ ريّانُ الأَسافلِ أَنْجَلُ

إِذا زعزعته الريحُ جَرّ ذيولَهُ
كما زَحَفَتْ عُوذٌ ثِقالٌ تُطَفِّلُ

مُلِحٌّ كأَنَّ البرقَ في حَجَراتِه
مصابيحُ أَو أَقرابُ خيلٍ تَجَفّلُ

فلمّا انتحى نحو اليمامةِ قاصداً
دَعَتْهُ الجنوبُ فانثنى يَتَخَزَّلُ

سقى لعلعاً والقُرنتين فلمَ يَكَدْ
بأَثقالِهِ عن لعلعٍ يَتَحَمّلُ

وغادرَ أُكْمَ الحَزنِ تطفو كأَنّها
بما احتفلت منه رَواجنُ قُفّلُ

وشرّقَ للدهنا مُلِثٌّ كأَنّهُ
مُحَمّلُ بَزٍّ ذو جلاجلَ مُثْقَلُ

وبـالمعـرسـانيّـاتِ حـلَّ وأَرزمَـتْ

بروَضِ القطا منه مطافلُ حُفّلُ[1]

ولست أظن أن هذا السحاب يختلف كثيراً عن السحاب الجاهلي في رسومه وصوره جميعاً، ومثل هذا السحاب نجده في مدح «ذي الرمة»[2] ، ومدح «العجاج»[3] في معرض الحديث عن كرم الممدوح.

ويمدح «النابغة الشيباني» «يزيد بن عبد الملك» فيقف على قيمة «الكرم» ويفرّع فيها، ويلمّ بصورة النهر التقليدية، ثم يأخذ في إحيائها - رسوماً وصوراً - والإضافة إليها على نحو ما نرى في قوله:

مَثلَ جـودِ الفـراتِ فـي قُبُـلِ الصيـ

ـفِ تـرامـى تيّـارُهُ بـالجُفـالِ

فَهْـوَ مغلـولـبٌ وقـد جَلّـل العِبـ

ـرينِ مـاءً يُفيضُـهُ غيـر آلِ

---

(١) المصدر السابق(ق: ١). المستفرغ: السريع الكثير الصب. العزالي: ج عزلاء وهي مصب الماء من المزادة. تسحل: تسح. فروجه: جوانبه. الانجل: الكثير الغيث والصب. العوذ: الحديثة النتاج من الخيل والإبل. تطفل: تغذو أطفالها. البلق: الخيل في لونها سواد وبياض. تخزله: وطؤه واقامته. الرواجن القفل: الدواب الداجنة الضامرة. ملث: مفعم بالماء. البز: الثياب ومتاع البيوت. الجلاجل: أصوات الرعد. ارزمت: حنت. مطافل حفل: اللواتي معها أولادها وهي ممتلئة الضروع، شبه السحاب بها.

(٢) الديوان(ق: ٥٧).

(٣) الديوان(ق: ٤٣).

فـإذا مــا سمــا تــلاطــمَ بــالمــو
ج جــوادٌ كــالجــامــحِ المُسْتَشَــالِ
فهْـوَ جَـونُ السّـراةِ صَعْـبٌ شمـوسٌ
ســارَ منــه تيّــارُ مــوجٍ عُضــالِ
كـفَّ مـن «صعبنـاءَ» نخـلاً ودُوراً
وارتمـى بـالسفيـنِ والمـوجُ عـالِ
وتســامــتْ منــه أوَاذيُّ غُلْــبٌ
كَفِحــالٍ تسمــو لغُلْــبٍ فحــالِ
غيــرَ أنَّ الفــراتَ يَنضــبُ منــهُ
و«يــزيــدٌ» يــزدادُ جُــودَ نَــوالِ[1]

ولست أرتاب - ولا يرتاب أحد اتصل بالشعر القديم زمناً - في أن «النابغة» كان يصور هذا الفرات الذي رآه في ديوان الشعر الجاهلي. وتتردّد هذه الصورة تردداً واسعاً في مدح «الأخطل»[2] ، ونلقاها في مدح «رؤبة» أيضاً، وقد يغيّر معالمها فيصور البحر بدلاً من النهر[3] .

وقد مرّ بنا أن «رؤبة» يبدع في تصوير «الجدب» - أو السنة الشهباء كما يسمّونها -، ويتفوّق في ذلك على أسلافه ومعاصريه،

---

(١) الديوان(ق ص: ٦٠). الجفال: الزبد. مغلولب: متكاثف. آل: سراب. المستشال: الذي يرفع ذنبه. السراة: الظهر. شموس: أبي. صعبناء: موضع. غلب: ج أغلب وهو المتكاثف.
(٢) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ١٩، ٣٢، ٤٩، ٥٠).
(٣) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٢٤١-٢٤٣، ٢٥٩-٢٦١).

بل هو - فيما أظن - يتفوق في ذلك على شعراء العربية جميعاً، ونحن لا نستطيع أن ننشد هاهنا هذه القطع الشعرية الطويلة التي صوّر فيها هذا الجدب، بل نكتفي بهذه الصورة الضيقة: إنها سنة جدباء تأكل الأخضر واليابس، ولا تترك ناقة تدرّ، وقد كثر ثلجها فأوجر الحيوانات في مكامنها، وجمد ماء الآبار، يقول:

إِذا شَكَـونَـا سَنَـةً حَسـوسـا
تـأكُـل بعـد الخضـرةِ اليبيسـا
ولـم يُـدِرّوا جَلْـدةً بـرعيسـا
وانحـطَّ ثلـجٌ يخـدرُ القَـريسـا
يُضحـي الأَضـا مِنْ مـائِـهِ جميسـا
بـاعـدَ عنـكَ العيـب والتّـدنيسـا[1]

ويصور «العجاج» الإبل التي تحمل هبات الممدوح في أثناء الجدب إلى الأمصار، فيسرف في ذلك إسرافاً شديداً، ويخرج بالحديث إلى ما هو عليه في تقليد «الرحلة»[2]. وقد يصور هؤلاء الشعراء - وهم يفرّعون في قيمة الكرم - جفان الممدوح على نحو ما نرى في قول «النابغة الشيباني»:

---

(١) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٢٧٨-٢٨٦)، وانظر(ق ص: ٧٩-٩١، ١٦٢-١٦٨، ٢٥٩-٢٦١). الحسوس: التي تحرق النبت. الجلدة: الناقة الخشنة الوبر الصلبة اللحم. البرعيس: الغزيرة الكريمة. القريس: الجامد. الأضاة: واحدة الأضا، غدير أو مسيل الماء إلى الغدير. الجميس: الجامد.

(٢) الديوان(ق: ١٧).

فـإذا أُبـرِزَتْ جفـانٌ مـن الشّيْـ
ـزى وفيها السّديفُ فوقَ المَحال
قتـلَ الجـوعَ والهـزالَ فبـادَا
حينَ هـرَّ العُفـاةُ شحـم المتـالـي
وكـأنَّ التـرعيـبَ فيهـا عـذارى
خالصاتُ الألوانِ إلفُ الحِجالِ(1)

ويوجز «الأخطل» في تصوير «الجدب» و«جفان» الممدوح إيجازاً لم نعهده منه من قبل، يقول:

تَجيـشُ بـأَوصـالِ الجـزورِ قـدورُه
إذا المحلُ لم يرجعْ بعودين حَاطِبُهْ
مطـاعيـمُ تغـدو بـالعبيـطِ جِفـانُهـم
إذا القرُّ أَلَوتْ بالعضاهِ عصائبُه(2)

ويبدىء هؤلاء الشعراء ويعيدون في «قوة» الممدوح على نحو ما صنعوا في الحديث عن «كرمه»، ويبعثون الموضوعات القديمة نفسها، ويضيفون إليها بعض الموضوعات الجديدة على نحو ما نرى في تصوير «العجاج» لآلة «المنجنيق» التي هدم بها «الحجاج» الكعبة

---

(1) الديوان(ق ص: ٦٠). الشيزى: خشب أسود. السديف: شحم السنام. المحال: الفقار. هر: كره. المتالي: الاعجاز. الترعيب: ارتجاج لحم السنام.

(2) شعر الأخطل(ق: ١٣٠). وانظر(ق: ٧، ٢١). تجيش: تغلي. العبيط: الطري أو الذي دبح لغير علة أو هرم. القر: البرد. العضاه: شجر. الوت به: ذهبت به. العصائب: الرياح.

الشريفة[1].

ولعل جيوش الممدوحين هي أهم مظاهر القوة التي استوقفت هؤلاء الشعراء فوقفوا يصورونها كما في قول «النابغة الشيباني»:

قـادَ عَـوْداً مـن الجيـوشِ لُهـامـاً
أَرعَـنَ الحجـرتيـنِ حيـنَ يَسيـرُ

لجبَـاً رِزُّهُ إِذا ارتـجَّ يـومـاً
فـي عَجـاجٍ مـن تحتهـنَّ يثـورُ

ثـم يجتبنـه فيخـرجـنَ منـهُ
شطبـةٌ لقـوةٌ وفحـلٌ طَحـورُ

شَـازبـاتٌ كـأنهـنَّ ضـراءٌ
مَلِحـاتٌ أَعنـاقُهـا والظهـورُ[2]

ويطيل «الأخطل» في حديث الجيش، ويذهب تصوير الخيل بمعظم هذا الحديث على نحو ما نرى في مدحة له أنشدها في «الحجاج»:

والخيـلُ يتعبهـا علـى عِـلاّتهـا
لله منتصـبُ الفـؤادِ شَكـورُ

---

(١) الديوان(ق: ٣٤).

(٢) الديوان(ق ص: ١٢٢). اللهام: العظيم. أرعن الحجرتين: مضطرب الناحيتين لكثرته. الرز: الصوت. الشطبة: الفرس. اللقوة: السريعة. الطحور: السريع. شازبات: ضامرات. ملحات: عرفات.

خُوصاً أضرَّ بهَا ابنُ يوسفَ فانطوَتْ
والحــربُ لاقحــةٌ لهــنَّ زَجُــورُ
وتـرى المـذكّـيَ فـي القيـادِ كـأنّـهُ
مـن طـولِ مـا جشـمَ الغِـوارَ عَقيـرُ
وَحَوِلْنَ من خَلجِ الأَعنّةِ فانطوَتْ
منهـا البطـون وفـي الفُحـولِ جُفُـورُ
قطـعَ الغُـزاةُ عِجـافَهـنَّ وأصحبـت
جـردٌ صـلادمُ قُـرَّحٌ وذكـورُ[1]

ويسرف «العجاج» في تصوير الجيش إسرافاً شديداً، ويخرج في هذا التصوير إلى موضوع شعري عريق، فيشبه «الجيش» «بالسيل» ثم يأخذ في تصوير هذا السيل، فإذا هو صورة أخرى من السيل الجاهلي الذي رأيناه في صورة نهر الفرات عند «النابغة الذبياني»، يقول:

فـي ذي عُبـابٍ يـرتمـي مُصَـوِّبـا
بـالخُشـبِ لا ضحـلاً ولا مُنضّبـا
يعلـو أَواذيـهُ النُّبـا بعـد النُّبـا
ويَقلَـعُ النخـلَ الـرِّطـابَ المُـرطِبـا

(١) شعر الأخطل(ق: ٤٤) وانظر(ق: ٢، ٣٠، ١٦٢). على علاتها: على كل حال. اللاقحة: الشديدة. الزجور من الإبل: الناقة تعرف بعينيها وتنكر بأنفها. المذكي: القوي من الجياد. الغوار: الغارة. العقير: الذي ضربت إحدى قوائمه بالسيف. حولن: صرن حولا. خلج الأعنة: جذبها. الجفور: ذهاب النشاط. قطع: أهلك. العجاف: المهازيل.

والـزيـتَ لـمْ يُـرطِـبْ وزيتـاً أَرطَبَـا

وذاويـــاتِ السّــــدرِ والمغلُـــولبـــا

والجَـوزَ لـمْ يُهـدِبْ وجَـوزاً أَهـدَبَـا

والسـاحليـن والصـريـعَ المُستبـى[1]

وقد يضيف «العجاج» إلى هذا السيل بعض العناصر الجديدة كأسماك «القرش» الضخمة[2].

ويصور «ذو الرمة» بطولة ممدوحه، ويقف على خيله وقفة قصيرة[3]. ويلمّ «رؤبة» أحياناً بوصف الجيش، ويشبهه ببعض الجبال أو الحرار، ولكنه لا يطيل في هذا الوصف[4].

وعلى نحو ما ينتشر في هذا المدح كثير من العناصر الجاهلية القديمة - في القيم والمعاني والرسوم والموضوعات والأخيلة - ينتشر فيه كثير من الظواهر الأسلوبية الجاهلية أيضاً. وأبرز هذه الظواهر وأهمها «الاستطراد».

لقد أكثر هؤلاء الشعراء من الاستطراد في مدحهم على نحو ما كان يكثر الشعراء الأسلاف، فلا يكاد أحدهم يأخذ في المدح

---

(١) الديوان(ق: ٧) العباب: الموج. الخشب: أراد الأخاشب وهي ج أخشب أي الجبل الغليظ. النبا: ج نبوة وهي المكان المرتفع. الزيت: أراد شجر الزيتون. المغلولب: الغليظ. لم يهدب: لم يتم ورقه. الساحلان: ناحيتا النهر، يريد أن السيل يقعر حرفي النهر في جملة ما يقلع من الشجر. السبي: الشجر المقلوع.

(٢) المصدر السابق(ق: ٩).

(٣) الديوان(ق: ٢٠).

(٤) الديوان(ق: ٣٣).

حتى ينفتح أمامه باب القول في موضوع من الموضوعات، ولا يكاد ينفتح هذا الباب حتى ينصرف إليه، ويوسّع القول فيه ويتقصّاه ـ وقد يوغل ويسرف كأنما يريد أن يحققه تحقيقاً ـ ناسياً أو متناسياً موضوعه الأساسي، وجاعلاً من الفرع الصغير شعبة كبيرة كثيرة الأفنان على نحو ما رأيناهم يصنعون في أحاديثهم عن «قوة» ممدوحيهم، «وكرمهم»، والدعاء بالسقيا لهم. فهم لا يكادون يصورون قوة الممدوح حتى يخرجوا إلى تصوير الجيش، فإذا أخذوا في ذلك شبهوه بالسيل أو الجبال أو الجراد، ثم راحوا يصورون هذا المشبه به، ويتسعون في التصوير كأنه هو الغاية الأولى. ولا يكادون يصفون كرم الممدوح حتى يخرجوا إلى التفريع في صورة هذا الكرم من هبات كثيرة كالإبل وسواها، ومن قرى زمن الشدة والقحط، ومن تشبيه لهذا الكريم بالنهر أو البحر... وهم لا يلبثون بعدئذ أن يفصّلوا القول في هذه الفروع تفصيلاً ـ أو تفصيلاً شديداً ـ كأنّما كل واحد منها هو الغاية والقصد. وقل مثل ذلك في دعاء السقيا.

ونستطيع أن نعدّ لكل واحد من هؤلاء طائفة ضخمة من «الاستطرادات» في مدحه، على أن أكثرهم استطراداً، وأشدهم ولعاً به هو «العجاج» حتى يخيّل لقارىء ديوانه أن هذا الشاعر لا يتوسل بالاستطراد إلى تطويل أرجوزته وتقصيدها فحسب، بل هو يرى فيه غاية ومطلباً[1]

---

(١) الاستطراد ضربان: ضرب يخرج من موضوع إلى آخر، ثم يمتد بالموضوع الثاني دون أن يعقد موازنة بين الموضوعين، أو يقرر معنى لاحقاً تقريراً مباشراً، وهذا=

وقد عرف هؤلاء الشعراء «الاستدارة» بضربيها - في معرض «المفاضلة» وفي معرض «التوكيد» -، وجنحوا إلى استخدامها مراراً، فمن استداراتهم في معرض «المفاضلة» قول «الأخطل»:

وما الفراتُ إِذا جاشَتْ حوالبُهُ
في حافتيهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ

وذعذعته رياحُ الصيفِ واضطربتْ
فوقَ الجآجيءِ من آذيِّهِ غُدُرُ

مُسحنفِراً من جبالِ الروم تسترُهُ
منها أكافيفُ فيها دونَه زَوَرُ

= الضرب هو «الاستطراد العادي». وقد مر بنا في الصفحات القليلة الماضية أمثلة كثيرة منه، منها «وصف السحاب» الذي خرج إليه «الأخطل» في معرض الدعاء بالسقيا، أو «وصف السيل» الذي خرج إليه «العجاج» في صفة الجيش، أو «وصف السنة الشهباء» الذي رأيناه في مدح «رؤبة». والضرب الآخر هو الذي يعرف بين الباحثين باسم الاستدارة. والاستدارة - كما هو معروف - «جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة، وتتألف من فواصل ترتبط باحكام، وتتساوق في انتظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة». والاستدارة بعدئذ لونان هما: الاستدارة في معرض «المفاضلة» ومؤداها أن يرى الشاعر وجه شبه بين صورتين مختلفتين فيقابل بينهما، ويفضل إحداهما على الأخرى، في شكل دائري يبدأ دائماً بالمفضول منفياً، وينتهي دائماً بالمفضل مثبتاً»، وأنا أرى أن النفي والاثبات معاً قد يتأخران فيكونان خاتمة للاستدارة. واللون الثاني هو الاستدارة في معرض «التوكيد» ومؤداها «أن يحس الشاعر بالحاجة إلى تقرير معنى من المعاني، أو موقف من المواقف، فيلجأ إلى الأقسام مقرراً بها ما يريد». انظر الدكتور السيد مصطفى غازي: الأخطل شاعر بني أمية ص ١٥٤-١٥٧.

يـومـاً بـأجـودَ منـه حيـنَ تسـأَلـهُ
ولا بـأجهـر منـه حيـن يُجْتهـرُ[1]

ومنها قول «ذي الرمة»:

فمـا الـوسمـيّ أوّلُـهُ بِنجْـدٍ
تهلّـلَ فـي مسَـارِحِـهِ انهـلالا
بـذي لَجَـبٍ تُعـارضـهُ بُـروقٌ
شُبـوب البُلـقِ تَشْتَعِـلُ اشتِعـالا

ثم يمضي في تصوير هذا السحاب ومطره في ثمانية أبيات أخرى ويختمها بجواب النفي:

بـأفضـلَ فـي البـريّـةِ مـن بـلالٍ
إذا مَيّلْـتَ بينهمـا مَيَـالا[2]

ومنها قول «النابغة الشيباني» الذي أنشدناه منذ قليل:

مثـلُ جـودِ الفـراتِ فـي قُبُـلِ الصيـ
ـفِ تـرامـى تَيّـارُهُ بـالجُفـالِ
فهــو مغلــولــبٌ.......
....

---

(١) شعر الأخطل(ق: ١٩). حوالبه: مواده التي تصب فيه. العشر: شجر. الآذي: الموج. الجآجىء: الصدور. المستنفر: المتدفق. اكافيف: مناكب الجبال. زور: ميل. الجهير: الجسيم الرائع.

(٢) الديوان(ق: ٥٧). الوسمي: أول المطر. تهلل: انصب. البلق: الخيل. ميلت: رجحت.

. . . .

. . . .

غيـــرَ أن الفـــراتَ ينضـــبُ منـــهُ

و«يـزيـدٌ» يـزدادُ جُـودَ نَـوال[1]

ومن استداراتهم في معرض «التوكيد» قول الأخطل:

وقـد حلفـتُ يمينـاً غيـرَ كـاذبـةٍ

بـالله ربِّ سـتورِ البيـتِ والحُجُـبِ

وكـلِّ مـوفٍ بنُـذرٍ كـانَ يحملـهُ

مُضَـرّجٍ بـدمـاءِ البُـدنِ مُخْتَضِـبِ

إنَّ الـوليـدَ أميـنَ الله أنقَـذَنـي

وكانَ حِصناً إلى منجاتِهِ هَرَبي[2]

ومنها قول «النابغة الشيباني»:

آليـتُ جَهـداً وصـادقٌ قسمـي

بـربِّ عبـدٍ تَجُنُّـهُ الكُـرُحُ

فهـو يتلـو الإنجيـلَ يـدرسُـهُ

مـن خشيـةِ الله قلبُـهُ قَفِـحُ

لابنُـك أَولـى بمُلْـك والـدِهِ

وَعَمُّـهُ إن عَصـاكَ مُطّـرَحُ[3]

---

(١) الديوان(ق ص: ٦٠).

(٢) شعر الأخطل(ق: ٢٤). وانظر(ق: ٢١، ٢٨، ٣٩، ٤٥).

(٣) الديوان(ق ص: ١٠١) الكرح: أراد الاكيراح وهي بيوت بالكوة تسكنها الرهبان. قفح: موجع.

ومنها قول «رؤبة»:

فــــلا وربِّ الآمِنَــــاتِ القُطّــــن
يَعْمُــرْنَ أَمنــاً بــالحــرامِ المــأْمــنِ
بمحبــسِ الهَــدْيِ وبيــتِ المَسْــدَنِ
وربِّ وجــهٍ مــن حِــراءٍ منحنــي
مــا آيــبٌ ســرَّكَ إلا سَــرّنــي[1]

ونرى شيئاً من ذلك في مدح «الراعي»[2]، و«العجاج»[3] أيضاً. وليس يخفى أن الذي وطّأ سبيل هذه الاستدارة هو «النابغة الذبياني» خاصة، وأنه هو و«الأعشى» ـ خاصة ـ اللذان ذلّلا سبل الاستدارة في معرض «المفاضلة».

ألم أقل: إننا يجب ألّا نسرف في الظن فنتوهم أن هؤلاء الشعراء قد فارقوا أذواقهم الفنية السلفية، ونزعوا نزوعاً فنياً جديداً في بناء مدحهم؟ لقد أمدوا هذا المدح بينابيع جديدة حقاً، ولكنهم ظلوا يسترفدون من مياه النهر القديم، وما انفكّوا يستزيدون من هذا الماء حتى غلب، على تيار المدح الجديد، فاصطبغ هذا التيار باللون الإحيائي السلفي العريق.

لقد ظل هؤلاء الشعراء يصدرون في مدحهم عن ذوقهم الفني

---

(١) شرح ديوان رؤبة(ق ص: ٢٣ـ٣٩) وانظر(ق ص: ٢٦٣ـ٢٧٢) الآمنات: حمام مكة. المسدن: حيث يكون سدنة البيت الحرام. الهادي: ما أهدي للنحر.
(٢) شعر الراعي(ق: الملحمة).
(٣) الديوان(ق: ١٧).

القديم الذي صدروا عنه في «المقدمات» و«حديث الرحيل»، فإذا هذا المدح ـ على الرغم من الوشي الجديد الذي تتلألأ خيوطه فيه ـ يبعث رسوم المدح القديم وموضوعاته وقيمه وأخيلته وظواهره الأسلوبية البارزة، ويمتدّ بها ويطوّرها، ويمتلىء بها بل يمتلىء بالروح الشعري القديم نفسه.

وبعد،

فقد تفرّق القول في «قصيدة المدح» الإحيائية لدى السلفيين حتى بدا كمضارب القبيلة العظيمة المنتشرة فوق الرمال، ولكننا كنا نحرص على أن نكثر من الصوى والأعلام كلما امتدّ بنا المسير وكثرت الشعاب وبنيّات الطريق، فكنا نقيّد القول بسلاسل صغيرة وأخرى كبيرة حتى لا تضيع منا معالم السبيل. لقد كنا نفرّق الحديث في كل أمر حتى إذا استبان وانجلى رددنا أطراف هذا الحديث وتفاريقه بعضها على بعض، فبرزت صورته دقيقة الملامح واضحة القسمات كأنها قدّت من الصخر قداً.

لقد أسرف هؤلاء السلفيون في العودة إلى الماضي، فكأنهم كانوا يسيرون ووجوههم إلى الخلف ـ أوشك أن أقول: دائماً ـ، وقد أثقلتهم القيود، وكسرت أجنحتهم القوية كأجنحة النسور، وحرّمت عليهم أن ينطلقوا كما تنطلق أسراب الطير، فراحوا يضربون بأجنحتهم أسوار القلعة العالية، ويغيّرون من معالمها قليلاً، ويكتشفون كثيراً من كنوزها الساحرة، ولكنهم لم يفكروا لحظة في هجرانها، فهم مشدودون إليها بألف قيد وقيد كأنما سحرتهم السواحر.

لم يكن ما قام به هؤلاء الشعراء إحياء لتقليد شعري بعينه، أو لموضوع شعري بعينه، بل كان إحياء لنمط فني معقد شديد التعقيد هو «قصيدة المدح». إنهم لا يبعثون مقدمة القصيدة وحدها، أو حديث الرحيل وحده، أو تقليد المدح. بل هم يبعثون هذه التقاليد جميعاً على نحو خاص دقيق، فإذا كل تقليد يحتفظ بصورته القديمة وقد زادها الزمن وضوحاً واستقراراً، ويحتفظ بمكانته السابقة وموطنه القديم، فالمقدمة أولاً ـ والمقدمات ضروب أبرزها وأوسعها سلطاناً مقدمة الأطلال على نحو ما هي عليه في الشعر القديم ـ، والرحلة ثانياً ـ وحديث الرحيل شعب ثلاث: الصحراء والإبل وقصص الحيوان على نحو ما هو عليه في الشعر القديم أيضاً ـ، والمدح ثالثاً ـ وفي المدح موضوعات شتى كالسيل والسحاب والجيش والأسود وزمن القحط وسوى ذلك من موضوعات المدح القديم ـ. وهو إحياء لا يقتصر على بعث التقاليد القديمة بموضوعاتها المستقرة ورسومها الثابتة المتأصلة فحسب، بل هو بعث للروح الشعري القديم نفسه، وصدور عنه في كل وجه من وجوه العمل الفني تقريباً. وقد كان هؤلاء الشعراء ذوي طاقات فنية ممتازة، فراحوا يوسّعون في أطراف المجرى القديم، ويمدّون من طاقة ينابيعه ينبوعاً ينبوعاً، فنهض بعضهم يالمقدمة الطللية «كالنابغة الشيباني» و«ذي الرمة»، ونهض بعضهم بحديث الإبل «كالراعي النميري»، ونهض «العجاج» و«ذو الرمة» و«رؤبة» بشعر الصحراء نهضة رائعة، وارتفع «ذو الرمة» و«رؤبة» بقصص الحيوان ارتفاعاً

شاهقاً، ومضوا جميعاً يختلفون إلى ينابيع المدح الجديدة دون أن يديروا ظهورهم للقديم، ودون أن يفارقوا أذواقهم القديمة المحافظة.

وصفوة القول: لقد بعث هؤلاء الشعراء «قصيدة المدح» القديمة بصورتها البدوية العريقة، وجدّدوا في بعض أرجائها دون أن يمسوا معالمها الكبرى بأي تغيير، وحاولوا تقليد القدماء ومضاهاتهم ـ وهذا هو أكبر خطأ اقترفوه في حق أنفسهم، وفي حق الشعر، فليس يقتل الشعر شيء كما يقتله هذا التشابه الشديد، بل هو يذبحه من الوريد إلى الوريد ـ، وظلوا يصدرون عن روح شعري قديم، وذوق محافظ، تُؤهِّلهم لذلك بداوتهم وأسباب شتى غيرها. وبعبارة واحدة:

لقد استرقّ القديم هؤلاء الشعراء، فراحوا يُحيونه ويضاهونه، ويرتفعون بالمضاهاة إلى مرتبة الحذق الفني. وكانوا ـ بذلك ـ كالأسرى الذين يرقصون بأغلالهم الثقيلة فرحاً وحبوراً!

* * *

ثانياً:

إحيائيون معتدلون

*الفرزدق.

*جرير.

*كثيِّر عزَّة.

*أعشى همدان.

*القطامي التغلبي.

إن «قصيدة المدح» لدى الإحيائيين السلفيين، و«قصيدة المدح» لدى الإحيائيين المعتدلين توأمان يصعب التفريق بينهما على الأغراب والمُعْجَلين، ولذا ينبغي علينا أن نحسن النظر ونتأنى إذا أردنا أن نرصد الفروق الدقيقة التي تفرق إحداهما عن الأخرى. وينبغي أن نتذكر أن «قصيدة المدح» تختلف من شاعر إلى آخر بين هؤلاء المعتدلين أنفسهم على نحو ما اختلفت لدى السلفيين، فليس الاعتدال واحداً بينهم جميعاً، ولكن هذا الاختلاف لا يتسع حتى ينتهي بنا إلى العودة بأحدهم إلى الفريق السابق ـ فريق السلفيين ـ.

إننا نستطيع أن نميّز فروقاً جمة بين هاتين القصيدتين على الرغم من تشابههما الشديد، فروقاً في صورة القصيدة وموضوعاتها ومعانيها وأخيلتها، وفروقاً في صورة كل تقليد من تقاليدها الثلاثة الكبرى، بعبارة واحدة: فروقاً في الذوق الفني أو فروقاً في الروح الشعري.

إن «قصيدة المدح» لدى الإحيائيين المعتدلين تحتفظ ـ في الغالب ـ بتقاليد «قصيدة المدح» الأساسية: المقدمة، الرحلة، المدح. ولكنها لا تلتزم دائماً ترتيب هذه التقاليد، بل هي تخالف فيها مخالفة واضحة في كثير من الأحيان، فيتقدم «المدح» وتتأخر «الرحلة» في بعض مدائح «جرير»[1] ، وتمتزج «الرحلة» «بالمدح

---

(١) ديوان جرير(ق: ٥٥، ٢٠٤). تحقيق الدكتور محمد نعمان أمين طه. دار

والاعتذار» امتزاجاً واسعاً في طائفة واسعة من مدائح «الفرزدق»[1] ، وفي بعض مدائح «جرير»[2] ، كما تمتزج «بالغزل» مثل هذا الامتزاج في بعض مدائح «الفرزدق»[3] . وقد تعترض «الرحلة» «المدح» فتعبث بصورته، وتقسمه نصفين كما في بعض مدائح «الفرزدق»[4] و«كثير عزة»[5] .

أريد أن أقول: إن هؤلاء الشعراء يعبثون أحياناً بصورة «قصيدة المدح» فلا يراعون ترتيب تقاليدها مراعاة دقيقة، أو قل: هم لا يحتفظون بهذه التقاليد متميزاً أحدها عن الآخر دائماً، فهم يمزجون أحدها بالآخر حيناً، ويمزّقون أحدها بالآخر حيناً ثانياً، ويغيرون ترتيبها تقديماً وتأخيراً حيناً ثالثاً. ولا تلقى فكرة «المقدمات» صدى عميقاً في نفوس بعض هؤلاء الشعراء، ومن هنا كثرت مقطّعات المدح كثرة مفرطة في شعر «الفرزدق» حتى زادت على ثلاثين مقطعة، وكثرت في ديوان «كثير» حتى بلغت إحدى عشرة واحدة. بل إن «الفرزدق» بدأ كثيراً من مدائحه الطوال «بالمدح» مباشرة أو «بالرحلة» أحياناً[6] ، وتخفّف «أعشى

المعارف بمصر سنة ١٩٦٩.

(١) شعر الفرزدق (ق ص: ٧٠، ٤٢٠، ٦٣٣، ٨٢٨، ٨٣٥). جمعه وعلق عليه: عبد الله اسماعيل الصاوي. المطبعة التجارية الكبرى ١٣٥٤/١٩٣٦.

(٢) ديوان جرير(ق: ٦٣).

(٣) شعر الفرزدق (ق ص: ٦٣٥، ٦٨٤).

(٤) المصدر السابق (ق ص: ٦٣، ٢١٩، ٢٢٨، ٣٠٩، ٦٨١).

(٥) ديوان كثير عزة (ق ص: ٥). جمعه وشرحه: الدكتور احسان عباس. نشر وتوزيع دار الثقافة/ بيروت ١٣٩١/ ١٩٧١م.

(٦) شعر الفرزدق (ق ص: ٥٧، ٦١، ٦٣، ٧٠، ٨٤، ٩٩، ١٧٤، ١٨٥، ٢٢٨.=

همدان» من «المقدمة» في أكثر مدائحه[1] ، ومن «الرحلة» فيها جميعاً. ولم يتحرر أحد من ذلك القيد الفني المشهور ـ أعني التصريع في مطالع المدائح ـ كما تحرر «الفرزدق»، ولقد أحصينا مدائحه فوجدناه أكثر شعراء العصر مديحاً، بل هو أكثر الشعراء العرب الذين سبقوه أو عاصروه مديحاً، ففي ديوانه ما يقرب من مئة مدحة بين قصيدة ومقطوعة!! ثم أحصينا مدائحه التي صرّع في مطالعها فوجدناها خمس مدائح لا غير!![2]

فإذا رحنا ندقق النظر في تقاليد هذه القصيدة تقليداً تقليداً ألفينا فروقاً واسعة بينها وبين «قصيدة المدح» لدى السلفيين. فنحن نلاحظ أولاً أن «الفرزدق» يبرىء مدائحه من ظاهرة «ازدواجية المقدمة» تبرئة توشك أن تكون كاملة، فليست تعرف هذه المدائح التي تملأ صدر الديوان وشعابه هذه الظاهرة إلا في ثلاث منها. ويتصل بهذه الظاهرة ظاهرة أخرى هي «قصر المقدمات» عند هذا الشاعر، بل قصرها قصراً شديداً في أغلب الأحيان. وقد يزاوج «جرير» و«كثير» في مقدمات مدائحهما، ولكنهما ـ على الرغم من ذلك ـ لا يمتدان بهذه المقدمات كما يفعل السلفيون، فأطول مقدمة في مدائح «كثير» لا تزيد على خمسة عشر بيتاً إلا قليلاً، وأكثر هذه المقدمات لا يبلغ عشرة الأبيات[3]

= ٢٨٠، ٣٢٢، ٣٤٧، ٥١١، ٥٤٣، ٦٢٦، ٦٣٣، ٦٨١، ٨٠٣، ٨٢٨).

(١) الصبح المنير(ق: ١٠، ١٥).

(٢) الديوان(ق: ١، ٤، ٨، ١١، ٢٨، ٤١، ٤٤، ٤٦، ٦٣، ٧٢، ٢٠٤، ٢٢٢، ٢٤٤).

(٣) الديوان(ق: ٥، ٣١، ٤٢، ٣٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٨، ٦٠).

وفي أحيان نادرة يطيل «الفرزدق» في مقدمة مدحته، ولكن هذه الإطالة تضيع في هذا السيل الجارف من المقدمات القصيرة، أو القصيرة جداً. ونستطيع أن نقول ـ بصورة عامة ـ إن هؤلاء المعتدلين يقتصدون في مقدمات مدائحهم، خلافاً لما يفعله السلفيون، اقتصاداً ظاهراً في أغلب الأحيان.(١)

وتختلف مقدمات المعتدلين عن مقدمات السلفيين في أمور كثيرة أخرى، ففي هذه المقدمات تسجل «المقدمة الغزلية» تفوقاً ظاهراً على ضروب المقدمات جميعاً، وتتقهقر أمامها تقهقراً شديداً «المقدمة الطللية» ذات السلطان الواسع والسيادة القوية في مدائح السلفيين، بل هي تتقهقر أمام بعض صور المقدمة الأخرى أيضاً، وليس هذا التقهقر سوى تعبير عن اختلاف في الروح الشعري ومحاولة للافلات من العبودية للقديم.

ثم تختلف صورة هذه المقدمات في مدائح هؤلاء المعتدلين عنها في مدائح السلفيين اختلافاً يسيراً حيناً، وواسعاً عميقاً حيناً آخر. وتبدو «المقدمة الغزلية» أشد المقدمات وأوسعها اختلافاً، فلننظر في هذه المقدمة لدى هؤلاء الشعراء واحداً واحداً.

لقد شاع بين الباحثين أن «الفرزدق» لا يحسن الغزل، وأن غزله ماجن خليع يخوض في اللذة المحرّمة. ونحن نجد حقاً بعض مقدماته الغزلية تقترب من ذوق «امرىء القيس»

---

(١) الديوان(ق: ١، ٤، ٧، ١١، ٢٨، ٤١، ٤٤، ٤٦، ٦٣، ٧٢، ٢٠٤، ٢٢٢، ٢٤٤).

و«الأعشى»، فتصور صاحبها فتى عابثاً يتقلّب في اللذة الحرام، ونجد «الفرزدق» يقصّ علينا ـ على عادة أستاذه امرىء القيس، وعلى عادة الأعشى ـ هذه المغامرة قصّاً شعرياً جميلاً[1] ـ وظاهرة القص والحكاية ظاهرة أصيلة عند الفرزدق على نحو ما لاحظ الدكتور شاكر الفحام[2] ـ، فيحكي لنا كيف أرسل رسوله إلى امرأة متزوجة، فأقبلت إليه تحت جناح الليل، فأصاب كلاهما من صاحبه ما أراد. ويصور «الفرزدق» رسوله إلى هذه المرأة، وما يقوم به، وخبرته في الدبيب إلى النساء حاملاً الأخبار، متزيّداً فيما حمل، حريصاً على نجاح مهمته، ويفيض في تصوير لذتهما الغشاش ووقتهما معاً، ويصور بعض مفاتن هذه الخليلة، ولكنه لا يسرف في تصوير المحاسن الجسدية بل يقتصد في ذلك اقتصاداً واضحاً[3].

بيد أننا نظلم «الفرزدق» ظلماً شديداً إذا لم ننص على قلة هذه المغامرات بل ندرتها في مقدماته الغزلية التي افتتح بها مدائحه. ونظلمه أيضاً إذا ظننا أن طابع هذه المقدمة هو الغالب على مقدماته الغزلية، ولو كان الأمر كذلك لما كان بينه وبين السلفيين في هذه المقدمة فرق.

إن النظرة المتأنية إلى الفواتح الغزلية التي أكثر الفرزدق من افتتاح مدائحه بها كفيلة بإنصاف هذا الشاعر، وتمييزه من السلفيين

---

(١) الديوان(ق: ٥، ٣١، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٨، ٦٠)

(٢) شاكر الفحام: شعر الفرزدق ص ٣٥٩. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة.

(٣) شعر الفرزدق(ق ص: ٤٢٧).

تمييزاً واضحاً، وأول ما يسترعي النظر في غزل الفرزدق هو عدم اهتمامه بتصوير مفاتن النساء الحسية، فقلّما تسترعي هذه المفاتن عيني الشاعر، فإذا التفت إليها ـ وقليلاً ما يفعل ـ لم يفحش، ولم يسرف، ولم يكشف عن ملامس العفّة، بل يكتفي بنعت بعض المحاسن التي اعتاد الشعراء أن ينعتوها كالعينين والأسنان والريق والشعر، وفي أحيان نادرة الأرداف أيضاً. بعبارة أوضح: إن الفرزدق لا يعرّي صاحبته ولا يحتفل بجسدها احتفالاً كبيراً، وهو بعدئذ ـ على خلاف ما نظن ـ معنيٌّ بمحاسنها النفسية يصورها تصويراً فيه رقة ورهافة ودقة حس، فقد يقف على دخيلة نفس الأنثى ويصورها فإذا هي تقول شيئاً وتضمر آخر، وإذا هي تبذل الأماني الكاذبة لتختبل العقول، وإذا هو معلّق بها[1] .

وقد يتحدث عمن يحب من النساء فيصدر عن موقف جمالي يغاير الموقف الجمالي القديم، يقول:

أُحــب مــن النســاءِ وهــنّ شتّــى
حــديــثَ النّــزر والحــدَقَ الكِــلالا

مــوانــعُ للحــرامِ بغيــر فحــش
وتبــذلُ مــا يكــونُ لهــا حــلالا[2]

وقد يتغزل أحياناً فيزداد بعداً عن موقف الأسلاف، ويكشف عن ذوق حضري يفارق الذوق القديم مفارقة ملحوظة، فهو ينعت

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٣).
(٢) المصدر السابق(ق ص: ٦٥٤).

هؤلاء الحسان اللاتي يتغزل بهن، فيعنى بصفاتهن المعنوية عناية طيبة، ويضرب عن المحاسن الجسدية إلا قليلاً أو قليلاً جداً.

إنهن حسان نواعم من أهل الحضر، مترفات عفيفات، ينازعن أصحابهن الحديث فتراه خفيضاً طيباً كالمسك!! وليس هذا فحسب، بل هو يسخر بطريقة خفية من النساء البدويات!! وأين هذا مما كان يقوله «الأخطل» ويفخر به؟!:

لقد كنْتُ أحياناً صبوراً فهاجَني
مشاعفُ بالدَّيرينِ رُجحُ الروادفِ

نواعمُ لم يَدرين ما أَهلُ صِرمَةٍ
عجافٍ ولم يتبعن أجمالَ قائفِ

ولم يدَّلجْ ليلاً بهنَّ معزبٌ
شقيٌّ ولم يسمعنَ صوتَ العوازفِ

إذا رحن في الديباج والخزّ فوقَهُ
معاً مثلُ أَبكارِ الهجانِ العلائفِ

إلى ملعبٍ خالٍ لَهُنَّ بَلغنَهُ
بدَلِّ الغواني المُكرماتِ العفائفِ

ينازِعنَ مكنونَ الحديث كأنما
ينازعن مِسكاً بالأكفِّ الدَّوائفِ[1]

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٥٣٨). مشاعف: أراد نساء يشعفن فؤاده، والشعف احراق الحب القلب. الصرمة: القطعة من الابل قدر عشرين. العجاف: المهازيل. القائف: الذي ينتجع الغيث، أراد أنهن حضريات غير بدويات. المعزب: الذي يعزب بإبله في المرعى. العوازف: عوازف الجن. الدوائف: ج دائفة وهي التي تعالج المسك تبلّه بالماء أو تسحقه.

وفي أحيان نادرة يمتدّ «الفرزدق» بمقدمته الغزلية ـ على غير عادته ـ فإذا هو يوشك أن يقطع كل ما بينه وبين الغزل القديم من اسباب. إننا نسمع في هذا الغزل أصواتاً حجازية رقيقة عذبة كالحديث عن بكاء الحمام وما أيقظ في نفسه من الذكرى، وكالحنين إلى الحبيبة، والشكوى الموجعة من الحب فإن لم يمت «الفرزدق» مما به منه فلن يموت من الحب احد، وكالوجد الشديد والبكاء الممتد وسوى ذلك...

كما أننا نلمح في هذا الغزل بعض العناصر الإسلامية كالبعد عن الفاحشة، وتدلّهه عن الصلاة وغير ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات التي نجتزئها من مقدمة مدحة له في «هشام بن عبد الملك»:

وذكّـرنيهـا أَنْ سمعـتُ حمـامـةً
بكَتْ فبكى فوقَ الغصونِ حَمامُها

نـؤومٌ عـن الفحشـاءِ لا تنطِـقُ الخنـا
قليـلٌ سـوى تخبيلِهـا القـومَ ذامُهـا

أَفاطمُ ما يدريكِ ما في جوانحي
من الوجدِ والعينِ الكثيرِ سِجامُها

قـدِ اقتسمَـتْ عينـاكِ يـومَ لقيتنـا
حُشاشـةَ نفـسٍ مـا يَحِـلُّ اقتسـامُهـا

فكيـفَ بمـن عينـاهُ فـي مقلتيهمـا
شِفـاءٌ لنفـسٍ فيهمـا وسقَـامُهـا

إذا هِيْ نأتْ عنيَّ حننْتُ وإنْ دَنَتْ
فـأبعـدُ مـن بيـضِ الأنـوقِ كـلامُهـا

أَفـاطـمُ مـا مـن عـاشـقٍ هـو ميِّتٌ
من الناسِ إنْ لم يُردِ نفسي حُسامُها

لقـد دَلَّهَتْني عـن صـلاتـي وإنّـهُ
ليـدعـو إلـى الخيـرِ الكثيـرِ إقـامُهـا

أيحيـا مـريـضٌ بعـدمـا مُيِّتَـتْ لَـهُ
سَـوادُ التـي تحـتَ الفـؤادِ قيـامُهـا

فهـلْ أَنْـتِ إلاّ نخلَـةٌ غَيـرَ أنّنـي
أَراهـا لغيـري ظِلُّهـا وصـرامُهـا[1]

هل نسرف بعدئذ إذا قلنا: حقاً إن غزل الفرزدق لا يفارق الغزل الجاهلي مفارقة كاملة فنحن نسمع فيه صوت «امرىء القيس» و«الأعشى» أحياناً، ولكنه لا يعدّ في الوقت نفسه امتداداً دقيقاً له كما يعدّ غزل «الأخطل» و«النابغة الشيباني» مثلاً؟ لقد تطور حس «الفرزدق» الجمالي وأصابه رقي ملحوظ، وتحرّر من العبودية للقديم، فإذا هو يتغزل بالنساء الحضريات ويغمز من سواهن، وإذا هو يلوّن غزله ببعض الألوان الإسلامية الجديدة، وإذا هو يبثّ هذا الغزل أصواتاً حجازية عذبة رقيقة، وإذا هو تستوقفه المحاسن النفسية أكثر من سواها، فهل ننكر بعدئذ أن غزل «الفرزدق» قد رقّ ولان وأصبح يعبر عن ذوق فني فيه رهافة

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٧٨٢).

ودقة حس، وفيه مفارقة أيضاً للذوق الفني القديم؟!

وليس في ديوان «كثيّر عزة» قصيدة مدح واحدة لم يتغزل فيها على اختلاف مقدماتها، ولا يخرج هذا الغزل سواء أكان قسيماً «للأطلال» و«الطيف» ام كان مقدمة مستقلة عن إحدى صور ثلاث:

في الصورة الأولى ـ وهي أجمل الصور وأرقّها وأكثرها انتشاراً ـ يتحدث «كثير» عن نفسه، ويصور شوقه وهيامه ومواجده، وحيرة قلبه وما فيه من صدوع، ويصور فيها أيضاً بكاءه وحسرته وإغضاءه عما يريبه من حبيبته، وسرعته إلى ما ينوبها، ويشكو الوشاة وغيرة الآخرين، ويذكر زمن الصفو الغابر وينقّي وجهه تنقية، ويكتب على نفسه الحب الدائم، فقد ملأت عليه حياته كلها، تذكره بها أطلال الديار وهديل الحمائم، ويسائل عنها الظباء، ويراها العمر ـ كل العمر ـ! وليس يخفى أن هذا الغزل الرقيق الآسر هو غزل العشاق المتيّمين، ففيه نفحات عذرية تستوطن القلب، وفيه أصوات إنسانية عميقة صافية، وفيه أيضاً مواجع العشق القاتلة وجماله الرائع...:

صحا قَلْبُهُ ياعزَّ أو كادَ يذْهلُ
وأضحى يريدُ الصّرمَ أَو يتبدَّلُ

أيادي سبَا يا عزَّ ماكنتُ بعدكمْ
فلم يحلُ للعينينِ بعدَكِ منزلُ

وخبّرها الواشونَ أني صرمتُها
وحمّلها غيظاً عليَّ المُحمِّلُ

وإني لمنقادٌ لها اليومَ بالرضى
ومعتذر من سخطِها مُتَنَصِّلُ

إذا ذكرتْها النفسُ ظلّتْ كأنما
عليها من الوَردِ التّهاميِّ أفكَلُ

وفاضتْ دموعُ العينِ حتى كأنما
بوادي القرى من يابسِ الثغرِ تُكْحَلُ

إذا قلتُ أَسلو غارتِ العينُ بالبكا
غِراءً ومدَّتْها مدامعُ حُفّلُ[1]

أو يقول:

أُحبُّك ما حنّتْ بغور تهامةٍ
إلى البوِّ مقلاتُ النتاجِ سلوبُ

وما سَجعَتْ من بطنِ وادٍ حَمامةٌ
يُجاوبُها صاتُ العشيِّ طروبُ

وإني ليَثنيني الحيَاءُ فأنثني
وأقعدُ والممشى إليكِ قريبُ

وآتي بيوتاً حولكم لا أُحبُّها
وأُكثِرُ هجرَ البيتِ وهو جنيبُ

---

(١) الديوان(ق: ٣٢) الورد: الحمى. الأفكل: الرعدة والارتعاش. الثغر: ضرب من النبت فيه حرارة يلذع العين إذا أصابها.

وأُغضي على أشياءَ منكِ تَرِيبُني

.... (١)

أرأيت كيف تشرق زهرة الشوق في النفس وتتفتح؟ أرأيت ماذا يخبىء العاشق المحزون في صدفة حبّه الجميلة؟

لقد ظلم الدكتور طه حسين «كثيراً» حين أنكر عليه صدقه في حبه، فأنا أظن أن وراء هذا اللون البديع من الغزل أمرين معاً:

أولاً: حب «كثير» الصادق لفاتنته «عزة».

ثانياً: أثر أستاذه «جميل بثينة» فيه، فقد كان «جميل» احد العشاق العذريين الكبار في كتاب الشعر العربي.

وإذا كان «كثير» يتحدث في هذه الصورة عن نفسه وحدها كما يراها في مرآة حبيبته، فإنه يتحدث في «الصورة الثانية» عنه وعن محبوبته معاً، فيتحدث عن حبه وما شفّه منه، ويصور بخل صاحبته، ثم ينعطف فينعت محاسنها الجسدية وطرفاً من محاسنها النفسية. وليس يخفى أن هذه الصورة أقل رقة وشفافية من الصورة السابقة، ولكنها تختلف عن الغزل القديم الذي رأيناه عند بعض شعراء الجاهلية وبعض السلفيين في هذا العصر، فليس فيها هذا الاحتفال العظيم بالجسد، أو هذا الغزل المكشوف الذي يقص أخبار المغامرات في عالم النساء، وهي - في ظني - تقع

---

(١) الديوان(ق: ١١) وانظر(ق: ١، ٤٢). البو: جلد ولد الناقة وقد حشي تبناً. المقلات: القليلة الولد أو التي لا يعيش ولدها. السلوب: الناقة التي تلقي بولدها قبل تمامه. صات: شديد الصوت.

موقعاً وسطاً بين الغزل العذري العفيف ـ وفيها بعض ملامحه وأصواته ـ والغزل القديم ـ وفيها بعض ملامحه وأصواته أيضاً ـ.
إنها ـ في وضعها الدقيق ـ حديث الحب الذي يعجب بالمرأة روحاً وجسداً، فيدور في بعض المعاني المجرّدة الكبرى، ويمسّ جسدها مسّاً رفيقاً كأنه يغار عليها من الآخرين:

تعلّقَ ناشئاً من حُبِّ سلمى
هوى سكنَ الفؤادَ فما يزولُ

سَبَتْني إذ شبابي لم يُعصَّب
وإذ لا يستبلُّ لها قتيلُ

فلم يملل مودَّتَها غلاماً
وقد ينسى ويَطّرفُ الملولُ

هجانُ اللون واضحةُ المحيّا
قطيع الصوتِ آنسةٌ كسولُ

وتبسمُ عن أغرَّ له غُروب
فُراتِ الريقِ ليسَ بهِ فلولُ

كأنَّ صبيبَ غاديةٍ بلصْب
تُشجُّ به شآميةٌ شمولُ

على فيها إذا الجوزاءُ كانت
مُحلِّقةً وأردفها رَعيلُ(1)

---

(1) المصدر السابق(ق: ٥) وانظر(ق: ٤٥). لم يعصب: لم يستهلك. يستبل: يشفى. يطرف: يمل. هجان اللون: بيضاء. قطيع الصوت: كناية عن الحياء والخفر. الغروب: التحزيز في الأسنان. الفلول: الثلم. الصبيب: الماء =

وأما الصورة الثالثة ـ وهي نادرة في مدائحه ـ فيتبادل فيها العشاق مواقعهم، فإذا النساء عاشقات يصفينه الود، وقد غلبتهن الحيرة في أمره فليس يرضى، ولسن يملكن غير الشكوى، وإذا الشاعر ذو صدود وامتناع وحزونة خلق!! وإذا هو لا يكفّ عن الشكوى مما به، وعن لومهن، وتصديع ما التأم من شملهن:

وقلْنَ وقد يكذبنَ فيكَ تعيُّفٌ
وشؤمٌ إذا مالم تُطعْ صاحَ ناعقُهْ

فأعييتَنا لا راضياً بكرامةٍ
ولا تاركاً شكوى الذي أنتَ صادقُه

وأدركتَ صفوَ الودّ منّا فلمتَنا
وليسَ لنا ذنبٌ فنحنُ مواذقُه

وألفيتَنا سِلماً فصدَّعتْ بيننا
كما صدَّعتْ بين الأَديمِ خوالِقُه[1]

وأنا أظن أن ينابيع هذا اللون من الغزل قريبة منا، فقد كان «كثير» مخفقاً في حبه، وكان تلميذاً «لجميل بثينة»، وما اكثر ما يزعم العذريون ـ والمخفقون في الحب عامة ـ أنهم معشوقون ولكنهم لا يريدون بحبيبتهم بديلاً، ونحن نرى ذلك واضحاً في شعر «جميل»:

= اللصب: مضيق الوادي أو الشق في الجبل. محلقة: مرتفعة.

(١) المصدر السابق(ق: ٤٩). التعيف: صدود وتكره. صاح ناعقه: أنذر بالشر. يمذق الود: يشوبه. البين: الوصل هاهنا. الأديم: الجلد. الخالقات: القاطعات بعد تقدير.

فلـــربَّ عـــارضـــةٍ علينـــا وصلهـــا
بـــالجِـــدِّ تخلِطُـــهُ بقـــولِ الهـــازلِ

فـــأجبتُهـــا بـــالقـــولِ بعـــدَ تستـــرٍ
حبّي بثينةَ عن وصالِكِ شاغلي[1]

كما نراه واضحاً في شعر «كثير» نفسه:

إذا مـــا أرادتْ خُلّـــةٌ أن تُـــزيلنـــا
أبينـــا وقلنـــا الحـــاجبيّـــةُ أوّلُ

ونضيف إلى هذين السببين ـ أو الينبوعين ـ سبباً ثالثاً هو أثر «مدرسة الحب اللاهي» في الحجاز، أعني أثر «عمر بن أبي ربيعة» وأضرابه، فقد كان هذا اللون من الغزل من أبرز صور الغزل عند «عمر»، وليس يبعد أن يكون «كثير» والعذريون عامة قد تأثروا بهؤلاء الشعراء اللاهين.

وإذاً لقد كان غزل «كثير» في مقدمات مدائحه مطبوعاً بطابع عذري رقيق، إلا أن هذا الطابع ليس واحداً في هذه المقدمات جميعاً. ولست أحسب أحداً يجادل في أن هذا الغزل يختلف اختلافاً شديداً عن الغزل لدى السلفيين، وأنه يصدر عن ذوق فني يفارق أذواق هؤلاء السلفيين مفارقة واضحة.

---

(١) ديوان جميل. ص: ١٧٩ جمعه وحققه وشرحه: د. حسين نصار. مكتبة مصر. بلا تاريخ.

وليست «المقدمة الغزلية» أشهر المقدمات في مدائح «جرير» واكثرها ذيوعاً فحسب، بل هي تعدل المقدمات الأخرى مجتمعة وتجور عليها في ميدان القسمة العددية. ونحن نجد في هذه المقدمة طائفة من العناصر التي تنتشر في غزل القدماء والسلفيين كالوقوف على أطراف من المحاسن الجسدية والنفسية. وكالوقوف على نفسية الأنثى بما فيها من غدر ومكر وميل عن الشيوخ إلى الشباب وبخل وإخلاف بالوعد وسوى ذلك. وكهذه الصور التي تداولها أولئك القدماء حتى غدا أمراً عسيراً أن يسمي المرء أصحاب بعضها باطمئنان. فالريق كالخمرة الممزوجة بالماء، والرائحة كنشر الخزامى، والغدائر كالعناقيد، والمحبوبة كالشمس أو الدرّة، إلى غير ذلك من الصور، وكذكر منازل الأحباب والدعاء بالسقيا لها، أو كسؤال أصحابه أن يعوجوا ويسلموا، أو كالاندفاع نحو الماضي وذكرياته الوضيئة إلى سواها من الرسوم الفنية العريقة التي تتوارثها الشعراء جيلاً بعد جيل.

على أن أبرز هذه العناصر التراثية وأهمها هذا اللون النفسي الكئيب الذي يجلّل وجه هذه المقدمة، وهو لون يجلّل معظم غزلنا القديم حتى يوشك المرء أن يظن أن الشعراء العرب لم يذوقوا طعم السعادة في الحب قط، فهم لا يكفّون عن التوجع والشكوى!

وأخشى أن تكون ظننت أنني أقترب «بجرير» من السلفيين حتى أكاد أجعله واحداً منهم، فأنا أحاول فيما قدمت أن أقول أمراً آخر يوشك أن يكون نقيض هذا الظن! أحاول ان أقول: إن

غزل «جرير» يفارق صورة الغزل القديم مفارقة واضحة حقاً، ولكننا ما نزال قادرين على أن نتبين في ملامحه بعض أواصر القربى التي تنعقد بينه وبين غزل الأسلاف.

لقد كان «جرير» يصدر في غزله عن روح شعري يختلف اختلافاً ظاهراً عن الروح الشعري القديم، فقد تناول بعض العناصر القديمة وأسرف في التحوير فيها إضافة وحذفاً، وضم إليها ثروة ضخمة من الرسوم الفنية المستحدثة. فهو لا يحتفل احتفال القدماء بوصف الجسد، ولا يدقق تدقيقهم فيه، ولكنه يولي الأوصاف النفسية من عنايته فوق ماكانوا يولونها من رعايتهم، فيتحدث عن حلم حبيبته ورزانتها وعفة لسانها وبعدها عن النميمة[1]، أو يتحدث عن حفظها للسر ونفورها من الريبة[2] إلى غير ذلك من الصفات النفسية الحميدة، وقد يلوّن غزله بلون إسلامي جميل كما في قوله:

تمّتْ جمالاً وديناً ليسَ يقربُها
قسُّ النصارى ولا مِنْ همِّها البِيَعُ[3]

أو قد يحور في بعض الصور القديمة فيصبغها بهذا الصبغ الإسلامي أيضاً، فإذا رأى القدماء يتحدثون عن فتنة صواحبهم للرهبان زعم مزاعمهم حيناً، وغيّر لون الصورة دون أن يمسّ

---

(١) الديوان(ق: ٣٤).
(٢) المصدر السابق(ق: ١٨٩).
(٣) المصدر السابق(ق: ٤٥).

أركانها حيناً آخر فإذا هو يتحدث عن فتنة حبيبته للتوّابين الساجدين[1].

وأهم من هذا كلّه أن «جريراً» أكثر من الحديث عن العواطف الكبرى في حياة العشاق بشكل تجريدي، فهو لا يكاد يلمّ بالغزل حتى ينصرف إليها. وأنه قد أسرف في الشكوى ـ شأن العذريين ـ، وراح يتجرّع مرارتها القاتلة حتى كاد يموت على حد زعمه. وليست تخطىء العين هذه الكآبة التي تتدفق في غزل هذا الشاعر «وكل من يقرأ غزل جرير ومقدماته لنقائضه وقصائده يشعر أنه يقرأ لنفس غير مبتهجة»[2] على حد تعبير الدكتور «شوقي ضيف». ولم يقف «جرير» عند الشكوى وحدها، بل راح يملأ غزله بعناصر عذرية من الغزل الحجازي، فأكثر من الحديث عن الوشاة والكاشحين والحمام والعواذل، وعن الرقباء الأعداء، وعن حارس الحبيبة الغيور، وعن الدهر والأقرباء الذين يحولون دون رؤية المحبوبة، بل عنها هي وهي تحول دون رؤية الشاعر لها، وكالعذريين أيضاً أفرط في الحديث عن ديارها وأهلها، ودعا لهذه الديار وأولئك الأهل بالسقيا، ومضى في مناجاة ربعها حيناً، وتحدث عن نارها حيناً آخر، وحنَّ إليها وأرق بسببها، وذكر شجر بلادها فدعا له بالسقيا ولكل أرض تنبته... ويطول بنا الحديث لو أردنا أن نحصي هذه العناصر واحداً واحداً، ولذا فنحن نكتفي بالإشارة إلى بعض القصائد التي تنتشر فيها هذه

---

(١) المصدر السابق(ق: ١٧٩).

(٢) التطور والتجديد(ص: ٢١١) الطبعة الثالثة.

الومضات النفسية البديعة[1] ، ثم ننشد طرفاً من بعضها:

سئمتُ من المواصلةِ العتابا
وأمسى الشيبُ قد ورثَ الشبابا

غَدَتْ هوجُ االرياحِ مبشّراتٍ
إلى بينٍ نزلتِ بهِ السحابا

لقد أقررتِ غيبتنا لواشٍ
وكنّا لا نُقِرُّ لكِ اغتيابا

أناةٌ لا النّمومُ لها خدينٌ
ولا تُهدي لجارتها السبابا

تَطيبُ الأرضُ إنْ نزلتْ بأرضٍ
وتُسقى حين تنزلها الرّبابا

كأنّ المسكَ خالطَ طعمَ فيها
بماءِ المُزنِ يَطّردُ الحبابا

ألا تجزينَني وهمومُ نفسي
بذكركِ قد أُطيلُ لها اكتئابا

سُقيتِ الغَيثَ حيث نأَيتِ عنّا
فما نهوى لغيركمُ سقابا

أَهذا البخلُ زادَكِ نأيَ دارٍ
فليتَ الحبَّ زادكمُ اقترابا

---

(١) الديوان(ق: ٢٩، ٣٤، ٤١، ٤+٦، ٧٢، ١٨٣، ١٨٩، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٢).

لقــد نــامَ الخلــيُّ وطــال ليلــي
بحبِّــكِ مــا أَبيــتُ لــهُ انتحــابــا

أرى الهجــرانَ يُحْــدثُ كــلَّ يــومٍ
لقلبـي حيـنَ أهجـركُـم عـذابـا(١)

فنحن نرى هذا العزوف عن تصوير المحاسن الجسدية، خلا وصف الريق، وهذا النعت المعنوي الجميل: فحبيبته حليمة رزينة، عفيفة اللسان، بعيدة عن النميمة. ونرى هذا التجريد في الحديث عن العواطف الكبرى في حياة العشاق من بخل وهجر، وسهر وهموم، ونأي وشوق. ثم نجد هذه العناصر العذرية كذكر الوشاة والدعاء لحبيبته وديارها بالسقيا، وكهذه العاطفة الحية المتدفقة، وهذه الشكوى الموجعة العميقة التي تقطر مرارة، الشكوى من كل شيء: من البعد والهجر والسهر، والهموم والوشاة والحبيبة... ونحن نجد بعدئذ أن «جريراً» قد هجر الأساليب القديمة واللغة القديمة بعض الهجران، وأن لغته قد رقّت وصفت كأنها قطع البلّور النقية الصافية، وأن موسيقا الأبيات قد انسابت حتى أوشكت أن تكون غناء شجياً ممتداً، أو كانت كذلك حقاً.

وحيثما اتجهنا في غزل «جرير» وجدنا هذه الملامح نفسها، فهو غزل آسر رقيق عذب يمور بالعاطفة ويتدفق، وينضح بمرارة الشكوى، ويتحدث عن هذه المعاني العاطفية الكبرى بقدر كبير

---

(١) المصدر السابق(ق: ٣٤) البين: الناحية، دعا لمنزلها بالسقيا. الاناة: الحليمة الرزينة. الرباب: السحاب المتكاثف. السقاب: القرب.

من التجريد، ويمتلىء بالعناصر العذرية المختلفة ولا سيما صورة «العاذلة». وقد لاحظ الدكتور «نجيب محمد البهبيتي» أطرافاً واسعة من ذلك فقال:

«فشعبية شعر جرير، في قسط كبير منه، راجعة إلى أن جريراً كان يذهب فيه مذهباً عاطفياً. أي إنه كان يفارق فيه بعض المفارقة مذهب المدرسة العراقية، ويقارب فيه المدرسة العاطفية الشعبية الحجازية، وهي المدرسة التي ظل زماناً ينكر على أصحابها أنهم بلغوا مبلغ الشعراء»(١).

ثم قال:

«ونجد العاذل والعاذلة شخصيتين قويتين في غزله، كحالهما في الغزل الحجازي»(٢).

ونحن لا نرتاب لحظة في أن غزل «جرير» يعبر عن ذوق شعري أرقى من ذوق الشعراء السلفيين، وأنه من أقرب غزل العراقيين إلى الغزل الحجازي البدوي، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ مايزال يستدير إلى القديم، ويأخذ منه، ويحاكيه في كثير من المواطن.

وثمة ظاهرة أخرى في غزل «جرير» نراها من أهم ظواهر هذا الغزل ـ إن لم تكن أهمها على الاطلاق ـ هي هذا الاتجاه بالغزل، في كثير من الأحيان، للتعبير عن «الحنين» إلى الوطن.

---

(١) نجيب محمد البهبيني: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٢٨٧. مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٠.
(٢) المرجع السابق. ص ٢٩٠.

ولسنا نسرف إذا قلنا: إن غزل «جرير» عامر بالحنين، بل هو «شعر حنين» في كثير من القصائد إذا شئت الدقة.

ويحسن بنا أن نلاحظ أن صورة «الغزل الحجازي العفيف» التي تعنى بالمعاني الكبرى في حياة المحبين، وتنفر، إلا قليلاً، من نعت المحاسن الجسدية هي الصورة المؤهلة للتعبير عن «الحنين»، فالحنين صورة زاهية مشرقة من صور العشق، ولكنه لا يتجه إلى «الأنثى» بل يتجه إلى أرض غالية عزيزة بكل ما فيها ومن فيها. إن الحد الفاصل بين «الغزل» و«شعر الحنين» دقيق كالشعرة! ولذا ينبغي علينا أن ندقق النظر ونحسنه.

لقد رأينا «جريراً» يملأ غزله بالعناصر الحجازية البدوية، ويقترب به من الغزل العفيف اقتراباً ملحوظاً. ونحن حين نرهف السمع إلى هذا الغزل نعرف أنه قطع متوهجة من «شعر الحنين»، وكثير مما يتحدث عنه «جرير» يرشّح لهذا الرأي ويعضّده، فهو يتحدث عما يتحدث عنه أهل الحنين: عن النيران البعيدة ـ نيران الحبيب أو نيران الابنة ـ، وعن بعض النجوم المشهورة في الجزيرة العربية، وعن مواطن بأعيانها، وهو مثلهم أيضاً يدعو لها بالسقيا ويناجيها، وعن الغربة ومواجعها، بل هو أحياناً يصرّح بشوقه وحنينه إلى ثرى «نجد» وساكنيه، أو إلى «العراق»، ويلقي هذا الحنين على لسان ابنته حيناً وعلى لسان صديقه حيناً آخر. . .
يتغزل في صدر قصيدة مدح بها «الوليد بن عبد الملك» فيقول:

طـربـتَ ومـا هـذا الصِّبـا والتكـالـفُ

وهل للهوى إِذْ راعَهُ البينُ صارفُ

طـربــتَ بـأبــرادٍ وذكّــركَ الهــوى
عــراقيّــةٌ ذكــرٌ لقلبِــكَ شــاعِــفُ
تَعُـلُّ ذَكــيَّ المســكِ وحفـاً كـأنّــهُ
عنـاقيـدُ مِيـلٌ لـم يَنَلْهُـنَّ قـاطِـفُ
وأَحذرُ يومَ البينِ أَنْ يُعْرَفَ الهوى
وتُبدي الذي تُخفي العيونُ الذوارفُ
إذا قيـلَ هـذا البيـنُ راجعـتُ عبـرةً
لهــا بجــربّــانِ البنيقــةِ واكــفُ
يقـول بنعـفِ الأخْـربيّـةِ صـاحبِـي
متى يَرعوي غربُ النّوى المُتقاذِفُ
وإنّـي وإنْ كـانـت إلـى الشـامِ نيّتـي
يمـانـي الهـوى أَهلَ المجـازةِ آلِـفُ
وإنَّ الــذي بُلِّغــتِ رَقّــاهُ نِســوةٌ
نَفِسْنَ عليكَ الحسنَ سودٌ زحالفُ[1]

إن «جريراً» يفصح في هذا الغزل عن حنينه إلى العراق، فقد استبد به الشوق وقلّت مداراته فراح يشدو بهذا الحنين، وانتهى صوته إلينا حزيناً صافياً يخالطه النشيج. ونحن لا نغلو إذا قلنا إن «جريراً» لا يتغزل هاهنا، ولكنه يحن - وهو في دمشق - إلى

---

(١) الديوان(ق: ٢٠٣) الصبا: رقة الشوق. التكالف: ما تكلف من الهوى. جربان البنيقة: أراد جربان القميص. الأخربية: موضع بالشام. يرعوي: يرجع. الغرب: البعد. النوى: الوجهة. الزحالف: المسرعات بالشر.

العراق وأهله، ومنذ مطلع القصيدة نقف على فعل «الطرب» الذي يحمل معنى الحزن والفرح، ثم يتابع «جرير» اعترافه أو الإفصاح عما تجنُّه الجوانح، فيذكر «العراق» ـ أو حبيبته العراقية ـ وتشغف قلبه الذكرى، فيرتدّ إلى الماضي يوم غادر العراق، ويعترف أنه قد كلّف نفسه يومئذ فوق طاقتها فتماسك وتجلد خشية ان ينكشف هواه، ولكن الدموع غلبته وأذاعت سرّ حبه العميق... ثم هو يعود إلى حاضره، ويجرّد من نفسه شخصاً يزعم أنه صديقه فإذا هذا الصديق يشكو الغربة ومواجعها، فقد برّح به الشوق إلى العراق ـ هو الآخر ـ:

يقـولُ بنعـفِ الأخـربيّـةِ صـاحبـي
متى يرعوي غربُ النّوى المتقاذف؟

ولكن «جريراً» لا يلبث أن يكشف القناع مرة أخرى عن مواجده، فيدفع هذا الصديق جانباً، ويشرع في الحديث عن نفسه حديثاً صريحاً لا دليل بعده:

وإنّـي وإن كـانـت إلـى الشـام نيّتـي
يمـانـي الهـوى أهـلَ المجـازةِ آلِـفُ

وليس اعتذاره إلى حبيبته مما وشت به بعض النساء سوى دفع لما قد يُظَنُّ به من حب بلاد الشام وسلّو العراق، بل ليست هذه الحبيبة سوى صورة من العراق نفسه! ويعبر البيت الأخير في هذا الغزل تعبيراً مرهفاً عن نفسية «جرير»، ويكشف عن هذه المعاني من الشوق والحنين:

صرمتُ اللواتي كن يقتدنَ ذا الهوى
شبيـــةٌ بهـــنَّ الـــرَّبــربُ المتـــآلــفُ

طلبنـــــا أميـــرَ المـــــؤمنيــــن. . .

لقد صرم الشاعر حبال أحبابه ـ على حبه العميق لهن ـ وقصد أمير المؤمنين!! إنه الحنين المتدفق الذي لا يجد الشاعر لنفسه شفاء منه مادام في دمشق بعيداً عن وطنه وأهله.

ويمدح «جرير» «يزيد بن عبد الملك» فيتغزل في صدر مدحته، ويملأ هذا الغزل بالحنين والشوق والشكوى من الأرق والبعد، فيذكر الطيف الطارق، ويعترف أنه قد حلّ بلاداً بعيدة عن ديار قومه، ويطيل النظر إلى تلك الديار، ديار الأهل والأحباب والصبا كأنما علق بها ببصره وقلبه ونفسه جميعاً، فهو دائم الالتفات إليها يتفقدها ويدعو لها بالسقيا الغزيرة، ويذكر النيران والخيام ومرابط الدواب، ويعدُّها داراً داراً، ويسأل عن مصائرها واحدة واحدة، فإذا تحدث عن محبوبته ذكر أيامهما الطيبة القصار، ورأى أن له عليها وعوداً نسيئة فطالبها بقضائها. . . يقول:

أَرِقَ العيـــونُ فنـــومُهـــنَّ غِـــرارُ
إِذْ لا يســـاعــفُ مــنْ هَــواكِ مــزارُ

هــل تبصــرُ النّقــويْــنِ دونَ مُخفِّــقٍ
أمْ هــلْ بــدَتْ لــكَ بــالجنينــة نــارُ

طـرقـتْ جعـادةُ واليمـامـةُ دونهـا
ركبـاً تُـرجّـمُ عنهـمُ الأخبـارُ

. . . .

. . . .

أَمْسـتْ زيـارتُنـا عليـكِ بعيـدةً
فسقـى بـلادَك ديمـةٌ مـدرارُ

تـروي الأجـارعَ والأعـازلَ كلّهـا
والنّعـفَ حيـثُ تقـابـلَ الأَحجـارُ

هـل حُلّـتِ الـودّاءُ بعـد محلّنـا
أو أَبْكُـرُ البكـراتِ أَو تِعشـارُ

أَو شُبـرُمـان يهيـجُ منـك صبـابـةً
لمّـا تبـدّلَ سـاكـنٌ وديـارُ

وعرفتَ منتصبَ الخيامِ على بِلى
وعـرفـتَ حيـثُ تُـربّـط الأمهـارُ[1]

وباختصار نقول: إنَّ غزل «جرير» مملوء «بالحنين» حتى يوشك أن يكون «شعر حنين» لا علاقة له بالغزل في مواطن جمة منه. ونحن نلاحظ أن المقدمات الغزلية التي يشعّ فيها الحنين

---

(١) المصدر السابق(ق: ١٨٩) الغرار: القليل. النقامن الرمل: كثيب ليس بضخم. ترجم عنهم الأخبار: تظن بهم الظنون. الديمة: المطر الدائم. الأعازل: أراد الأعزلين وهما واديان معروفان. النعف: ما انحدر من الجبل وارتفع من المسيل. الوداء والأبكر وتعشار وشبرمان: أسماء أماكن مختلفة معروفة.

ويتوهج هي مقدمات تلك المدائح التي قالها في الخلفاء الأمويين وأبنائهم في دمشق بعيداً عن أهله ووطنه(١).

ومرة أخرى نقول: إن غزل «جرير» يصدر عن ذوق فني يغاير ذوق الشعراء السلفيين مغايرة واضحة، ولكنه على الرغم من ذلك لا يتنكر للغزل العربي القديم، فهو مايزال يستمد منه في المعاني والصور، أو لنقل: إنه أقرب الإحيائيين ذوقاً إلى أذواق الشعراء المجّددين.

ونحن لا نستطيع أن نكوّن فكرة دقيقة عن «المقدمة الغزلية» في مدائح «أعشى همدان»، فليس بين أيدينا سوى مقدمة واحدة، ولكننا نستطيع ـ على الرغم من ذلك ـ أن نقرر باطمئنان أن ذوقه قريب من ذوق «جرير»، فقد غاب الحديث عن محاسن الحبيبة جميعاً في هذه المقدمة، وبرزت فيها صورة الشاعر العاشق، فهو دائم الحضور يتحدث عن حبه وأشواقه، وهو يسلك مسلك «جرير» فيتحدث بقدر كبير من التجريد والرقة والعذوبة عن العواطف الكبرى في حياة العشاق، ويلمّ ببعض العناصر الشائعة في الغزل الحجازي العفيف، يقول:

يـا أيُّهـا القلـبُ المطيـعُ الهـوى
أنّــى اعتــراك الطــربُ النّــازحُ
تــذكــرُ جُمْــلاً فــإذا مــا نــأتْ
طــارَ شعــاعــاً قلبُــكَ الطــامِــحُ

---

(١) المصدر السابق(ق: ٢٩، ١٨٣، ١٨٩، ٢٠٣، ٢٠٤).

هــلاّ تنــاهيــتَ وكنــتَ امــرأً
يــزجــرُكَ المــرشــدُ والنــاصــحُ
مــالــكَ لا تتــركُ جهــلَ الصِّبَــا
وقــد عــلاكَ الشّمــطُ الــواضــحُ
فصــارَ مَــنْ ينهــاكَ عــن حبِّهــا
لــم تَــرَ إلاّ أنّــهُ كــاشــحُ
يــا جمــلُ مــا حبّــي لكــم زائــلٌ
عنّــي ولا عــن كبــدي نــازحُ
حملــتُ ودّاً لكــمُ خــالصــاً
جَــدّاً إذا مــا هــزَلَ المــازحُ[1]

لقد بات واضحاء أن هؤلاء «المعتدلين» يصدرون في مقدمات مدائحهم الغزلية عن ذوق فني يفارق ذوق الشعراء السلفين مفارقة ظاهرة، وإن لم تكن هذه المفارقة واحدة عندهم جميعاً.

وهم يختلفون عنهم في بناء مقدماتهم الطللية أيضاً، فتتراجع هذه المقدمة التي تستبدُّ بشعرنا الجاهلي وبمدائح «السلفيين» تراجعاً شديداً في مدائح هؤلاء «المعتدلين»، فينصرف عنها «أعشى همدان» انصرافاً كاملاً، ويتأخر بها «الفرزدق» عن المقدمات الأخرى تأخراً لانكاد نرى نظيراً له، فتتقدمها ضروب المقدمات جميعاً خلا «المقدمة الدينية»! وقد يكثر دورانها في مدائح «جرير» فتلي «المقدمة الغزلية» من حيث الإحصاء، ولكنها

(١) الصبح المنير(ق: ٨).

لا تكاد تظفر بشيء من عنايته إذا ما قورنت «بمقدمة الظعائن». بعبارة أدق: إن «الإحيائيين المعتدلين» يتحررون تحرراً ملحوظاً من عبودية «المقدمة الطللية»، ويجرِّدونها من سيادتها الواسعة، فتضطّر إلى أن تفسح الطريق لا أمام «المقدمة الغزلية» وحدها بل امام ضروب أخرى من المقدمات أيضاً.

لقد قلنا سابقاً إن فكرة «المقدمات» لا تلقى صدى قوياً في نفس «الفرزدق» ـ وهذه ظاهرة فنية نفسية بارزة يتميز بها «الفرزدق» من «السلفيين» تميزاً واضحاً ـ، وهو لذلك ينصرف عن هذه المقدمات أحياناً كثيرة، ويوجز فيها أحياناً أكثر. فإذا حاولنا أن نجلو صورة «مقدمة الأطلال» في مدائحه عقل الاستغراب والحيرة ألسنتنا، فليس في مدائح هذا الشاعر جميعاً ـ وسبق أن قلنا: إنه أكثر الشعراء العرب مديحاً لا في العصر الأموي وحده بل فيما سبقه من الزمن أيضاً ـ سوى ثلاث مقدمات طللية، وهي بعدئذ مقدمات قصيرة شديدة القصر فليست تزيد أطولها على خمسة أبيات!

وكل من يقرأ مدائح «الفرزدق» يحس إحساساً عميقاً أن «مقدمة الأطلال» بدأت تتقوّض تحت ضربات هذا الشاعر، فقد صدَّ عن هذه المقدمة صدوداً مسرفاً حتى أوشك أن يكون هجراناً، ثم مضى يهدمها ويجرّدها من أكثر الرسوم التي حرص الأسلاف على تأصيلها، فهو لا يعنى بحاضرها أو بماضيها بل يقتصر على تصوير مشاعره نحوها، وهو ـ في الحقيقة ـ لا يصور مشاعره الخاصة بل يستعيد مشاعر الأقدمين ويحوّر فيها تحويراً يسيراً، وهو لا يزيد على أن يضمّ تعابير الشعراء الجاهليين بعضها

إلى بعض. بعبارة أصح: إنّ «الفرزدق» لا يصف الأطلال بل يستعيد وصفها ذهنياً، ويحاول أن يقيم من هذه الصور المستعادة أطلالاً ينسبها لنفسه:

أَلِمَّـاَ علـى أطـلالِ سُعـدى نُسلِّـمِ
دوارسَ لمّـا استُنطِقَـتْ لـم تَكَلّـمِ
وقـوفـاً بهـا صحبـي علـيَّ وإنمـا
عـرَفْـتُ رسـومَ الـدارِ بعـدَ التّـوهُّـمِ
يقولون لا تهلِكْ أسى ولقد بدت
لهـم عبـراتُ المستهـامِ المتيّـمِ
نقلـتُ لهـم لا تعـذلـونـي فـإنهـا
منـازلُ كـانَـتْ مـن نَـوارَ بمعلـمِ[1]

أرأيت كيف قصرت «مقدمة الأطلال» وضاقت حتى غدت أبياتاً يسيرة أو يسيرة جداً؟ فإذا دققت النظر في هذه المقدمة وجدت أن الشاعر يبعث طائفة من رسومها العريقة كمخاطبة الصاحبين، والتسليم على الديار واستنطاقها واستعجامها، والوقوف فيها ومعرفتها بعد لأي وتوهم، ثم البكاء فيها شوقاً وحباً... ولكن حذار أن تخدعك هذه الرسوم فتظن أن «الفرزدق» يبني أطلالاً خاصة به، فإذا استثنيت البيت الأخير لم يبق للفرزدق من هذه الأطلال شيء ـ أي شيء ـ، فقد تناول بعضها من «طرفة» وبعضها من «زهير» وبعضها من «عنترة» ـ بل

---

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٧٥٤) وانظر(ق ص: ٨٣٥).

نحن نجد في شعر «كثير» الشطر الثاني من مطلع هذه القصيدة[1]، ولا غرابة في ذلك فقد كان كلاهما، الفرزدق وكثير، متهماً بالسرقة، وكان الفرزدق يقول: أفضل السرقة مالم تقطع فيه اليد ـ، ثم راح يلفق ما استعاره هذا التلفيق الظاهر المكشوف، ولم يطق المضي فيما هو فيه، فصدّ عنه وصار إلى سواه.

و«المقدمة الطللية» في مدائح «كثير عزة» ضيقة متقاربة الأطراف، يقتصد الشاعر في حديثها أحياناً، ويسرف في الاقتصاد حيناً، فليست «الأطلال» في رأي هذا الشاعر أكثر من طريق صحراوي شقّه القدماء وعبّدوه إلى «مدينة الغزل» الساحرة، وهو حين يسلك هذا الطريق يكتفي بذكر بعض رسومه الفنية بسرعة خاطفة. إن لوحات الأطلال في مدائح «كثير» شاحبة قليلة الضوء تبرز في كل لوحة منها آية أو آيات معدودة كالريح والمطر، أو بعض بقاياها كالنؤي والوتد، وربما ذكر ما استوطنها من ظباء وأُتن وصوّرها بإيجاز، إلى غير ذلك من الرسوم القديمة التي أصّلها الشعراء منذ زمن طويل، ولكنه لا يكثر من الجزئيات في المقدمة الواحدة، ولا يمتدّ به الحديث:

أَلَـمْ تَـربَـعْ فتخبـرَكَ الطلـولُ
ببينـةَ رسمُهـا رسـمٌ مُحيـلُ

تحمّـلَ أَهْلُهـا وجـرى عليهـا
ريـاحُ الصيـفِ والسّـرِبُ الهطـولُ

---

(١) ديوان كثير(ق: ٤٧).

تحـــنُّ بهــا الــدَّبــورُ إذا أربّـــتْ
كمــا حنّـــت مـــولّهـــةٌ عجـــولُ

تعلّــقَ نــاشئــاً مـــن حـــبِّ سلمـــى
.... [1]

ويجنح «كثير» ـ عادة ـ إلى تحديد مواطن الديار، وقد يسرف في التحديد أحياناً فإذا نحن أمام صفّ من الأسماء المتلاحقة كما في قوله:

عفـا ميْـثُ كلفـى بعـدَنـا فـالأَجـاولُ
فـأثمـادُ حسنـى فـالبـراقُ القـوابـلُ

كأن لم تكن سُعدى بأَعناء غيقةٍ
ولـم تُـرَ مـن سعـدى بهـنَّ منـازلُ

ولـم تتـربّـعْ بـالسـريـرِ ولـم يكُـنْ
لها الصيفَ خيماتُ العُذيبِ الظلائلُ [2]

وأنا أظن أن هذا النزوع إلى تتبع المواطن وتسميتها ـ سواء في الديار أو في الظعن ـ لا يعود إلى أن «كثيراً» يجد في هذه الأماكن صورة صباه وهو يرعى الإبل أو يسوق الغنم، أو يرى فيها صورة

---

(١) المصدر السابق(ق: ٥). ربع بالمكان: أقام. بينة: موضع بعينه. محيل: دارس متغير. السرب: المطر. تحن: تصوت. أربت: ألحت ولزمت. المولهة: الناقة التي اشتد وجدها على ولدها. العجول: الثاكل.

(٢) المصدر السابق(ق: ٤٢).

من «عزة» حبيبة القلب ـ كما يرى الدكتور إحسان عباس[1] ـ فحسب، بل يعود أيضاً إلى أثر أستاذه الأول «زهير بن أبي سلمى» الذي كان يسرف في هذا الأمر إسرافاً شديداً ـ إذا صحّت أخبار هذه السلسلة من الشعراء الرواة ـ.

ويبدو «جرير» للوهلة الأولى شاعراً سلفياً في بناء الأطلال، فهو يكثر من الوقوف عليها في صدور مدائحه، ويأتي بها مقدمة ولاحقة بالمقدمة كما كان يفعل القدماء، ويبعث طرفاً من رسومها الفنية العريقة كلما وقف عليها، ويلمّ ببعض صورها التراثية ثم لا يكاد يضيف جديداً إليها. ولكن هذا الانطباع السريع لا يلبث أن يتبدّد، ويصبح الحكم المستند إليه موضع مراجعة دقيقة حين نردّد النظر في هذه الأطلال، فجرير لا يحسن بناء أطلاله، ولا يرسم لها هذه المشاهد الواسعة التي رأيناها لدى السلفيين أو مشاهد قريبة منها، ولا يوفر لها كثيراً من رسومها، بل إن صوته يكاد يضيع في زحام الأصوات القديمة حين يحاول التدقيق والتصوير ـ وقلما يفعل ـ. إن حديث «الأطلال» في مدائح «جرير» حديث قصير، أو هو مدخل ضيق ينطلق منه إلى ميدانه الأصيل ـ ميدان الغزل والحديث عن العواطف ـ، ولعل أجمل ما في هذه الأطلال هو الانعطاف إلى أهلها والحديث عنهم وعن مواجده وحبه لهم وشوقه إليهم، بل نحن لا نخطىء إذا قلنا: إنّ هذا الحديث يكاد يذهب بحديث الأطلال جميعاً، وليس في هذا الأمر ما يدعو إلى

---

(١) المصدر السابق ص ٧٠.

الاستغراب، فنحن نعرف أن «جريراً» يحسن القول في الغزل، ونعرف أيضاً أنه لا ينزع إلى التصوير نزوعاً قوياً، وإذاً ما الذي يحول بينه وبين التحول عن التدقيق في الأطلال وتصويرها إلى الحديث عن عواطفه نحوها ونحو أهلها؟!

حيِّ الهِدملةَ والأنقاءَ والجَردا
والمنزل القفرَ ما تَلقى به أحدا

مرَّ الزمانُ بهِ عصرينِ بعدكُمُ
للقطرِ حيناً وللأرواحِ مطّردَا

ريحٌ خريقٌ شِمَالٌ أو يَمانيَةٌ
تعتادهُ مثلَ سوف الرائمِ الجلدا

وقد عهدْنا بها حُوراً منعّمة
لم تلقَ أَعينُها حزناً ولا رمَدا

إِذا كحلن عيوناً غيرَ مُقْرِفةٍ
رَيّشنَ نبلاً لأصحابِ الصِّبا صُيُدا

أمست قُوى من حبالِ الوصل قد بليت
يا ربّما قد نراها حقبةً جُددا[١]

أرأيت كيف يعزف «جرير» عن التصوير والتدقيق، وكيف ينعطف إلى أهل الديار ويتغنى بهم هذا الغناء العذب الرقيق

---

(١) الديوان: (ق: ٦٩) عصرين: وقتين، وقت للمطر ووقت للريح. السوف: الشم. الرائم: الناقة التي ترأم ولدها أي تحبه وتعطف عليه. الجلد: يريد جلد ابنها الميت وقد حشي تبناً. غير مقرفة: بعيدة عن الهجنة.

الراشح بالحب والجمال؟ ولا يكاد «جرير» يعدل عن هذه السبيل أو يحيد، فهو ـ غالباً ـ يحيّي الأطلال ويدعو لها بالسقيا ويصورها تصويراً خاطفاً، ثم يتناول لؤلؤة الغزل الجميلة ويعكس فيها هذه الألوان النفسية العابقة بالحسن والانفعال:

ألمْ على الرّبعِ بالتّرباعِ غيّرهُ
ضربُ الأهاضيبِ والنّآجةُ العُصُفُ

كأنه بعدَ تحنانِ الرّياحِ بهِ
رِقٌّ تبيّنُ فيه اللامُ والألِفُ

خبّرْ عنِ الحيِّ سرّاً أو علانيةً
جادتكَ مدجنةٌ في عينها وَطفُ

ما استوصفَ الناسُ عن شيءٍ يروقُهمُ
إلاّ أرى أمَّ عمروٍ فوقَ ما وصفوا

مكسوّة البدن. . . . .(1)

إن هذا الانصراف عن بناء الأطلال بناء متأنياً دقيقاً، وهذا الانتقال بحديثها من تصوير آياتها الباقية إلى هذا اللون من الغناء الشجي أو التعبير عن عواطف الشاعر نحوها ونحو أهلها، هما تعبير عن روح «الاعتدال» التي نصف «جريراً» بها.

وتقلّ «مقدمة الطيف» في مدائح هؤلاء الشعراء نستثني منهم

---

(1) المصدر السابق(ق: ١٦) الترباع: ماء معروف. الأهاضيب: الأمطار. النآجة: الرياح. التحنان: الهبوب. المدجنة: الماطرة. العين: عين السحاب. الوطف: دنو السحاب من الأرض. المزنة: السحابة.

«الفرزدق»، فليس في مدائح «جرير» سوى مقدمة طيفية واحدة، وقل مثل ذلك في مدائح «كثير»، على أن «جريراً» ألمّ بوصف الطيف في بعض مقدماته الأخرى. وصورة هذه المقدمة في مدائح هذين الشاعرين هي صورتها التقليدية الضيقة بعناصرها البدوية المعهودة وقد مسّها تحوير يسير، فإذا جاء «حديث الطيف» لاحقاً بالمقدمة أصابه تحوير ملحوظ أحياناً كما في قول «جرير»:

زَورٌ ألَمَّ بنا يمشي على وَجلٍ
في الخصرِ منه وفي الكشحينِ تهضيمُ

حُيّيتَ من زائرٍ يعتادُ أَرحلنا
بالمسكِ والعنبرِ الهنديِّ ملغومُ

يا صاحبيَّ سلا هذا الملمَّ بنا
أنّى اهتدى وسوادُ الليلِ مركومُ

أَعامداً جاءَ يسري طولَ ليلتهِ
أم جائرٌ عن طريقِ القصدِ مهيومُ

إلى طلائحَ بالموماةِ صاديةٍ
فيها على الهولِ والعِلّات تصميمُ

كيف الحديثُ إلى ركبٍ تؤدّئُهُمْ
يهماءُ صاديةٌ أَصداؤها هيمُ(1)

---

(1) الديوان(ق: ١٩٤) الكشح: الجنب. تهضيم: ضمور. مركوم: متراكم. مهيوم: أي قد هيم به وضلل. طلائح: الإبل المعيية. الموماة: الفلاة. صادية: عطاش. تؤدئهم: تهلكهم. أصداؤها هيم: بومها عطاش.

فنحن نرى أن «جريراً» قد أحسن هذا الحديث وامتدّ به بعض الامتداد، فألَمَّ بالعناصر الطيفية القديمة كالتعجب من طروق الطيف ليلاً على بعد الدار واشتباه السبل، ومن اهتدائه إلى الشاعر وأصحابه من غير هاد يهديه، ومن وصف هؤلاء الأصحاب وحديث الطيف إليهم. ولكن «جريراً» لم يتقيّد بالصورة القديمة تقيداً شديداً، فلم يلبث أن اقترب بهذا الحديث من ميدانه الأصيل الذي يجلّي فيه ـ الغزل ـ، فنعت محاسن الطيف ـ باقتصاد ـ نعتاً رقيقاً، وأومأ إلى طرف من ملامحه النفسية، ونقل إلى هذا الحديث صورة الصاحبين من الأطلال أو الظعائن.

وينهض «الفرزدق» «بمقدمة الطيف» نهضة طيبة، فيتقدّم جمهرة الشعراء بها، وتزدهر هذه المقدمة على يديه ازدهاراً ملحوظاً، فهو ـ أولاً ـ يكثر من افتتاح مدائحه بها على قلّة اهتمامه بالمقدمات، وهو ـ ثانياً ـ يحيي طائفة من رسومها الفنية القديمة، وهو ـ ثالثاً ـ يضيف إليها رسوماً فنية جديدة، وهو ـ أخيراً، وهذا هو الأهم ـ يغيّر صورتها القديمة تغييراً واضحاً في أغلب الأحيان. يمدح «الوليد بن عبد الملك» فيفتتح مدحته بهذه المقدمة، يقول:

إِذا عـــرضَ المنـــامُ لنـــا بسلمـــى
فقـــلْ فـــي ليـــلِ طـــارقـــةٍ قصيـــرِ

أَتتنـــا بعـــدمـــا وقـــعَ المطـــايـــا
بنـــا فـــي ظـــلّ أَبيـــضَ مُستطيـــرِ

فبــاتــتْ لــي وأَحسبُهــا حــلالاً
وبــتُّ لهــا كمحتضــنِ الخصــورِ
فبــتُّ معــانقــاً أَرنــو وأُرنــي
ومــرّاتٍ علــى كَفَــلٍ وثيــرِ
وبتنــا فــي الــرّداءِ معــاً كــأنّــا
لنــا ملــكُ الخــورنــقِ والســديــرِ
فلمّــا للصــلاةِ دعــا المُنــادي
نهضــتُ وكنــتُ منهــا فــي غــرورِ[1]

لقد حوّر «الفرزدق» في صورة هذه المقدمة ـ على نحو ما نرى ـ تحويراً شديداً حتى أوشك أن ينسخ ملامحها القديمة نسخاً إلا قليلاً، فإذا استثنينا وقت الزيارة لم يبق للقدماء شيء فيها. لقد أغفل «الفرزدق» كثيراً من الرسوم الفنية القديمة، واقترب بمقدمته من شاطىء الجزيرة المسحورة ـ جزيرة العشاق ـ، وراح يقصّ علينا هذه الحكاية الصغيرة التي يضيء الحلم أرجاءها جميعاً، فيعنى بالتصوير النفسي عناية رائعة ـ فما أقصر ليله إذا طرقه طيف الحبيب! وما أجمل هذا التعاطف والودّ اللذين يعمران هذه العلاقة! ثم ما أجمل ساعات الفرح والغبطة حين ينعم كلاهما بالآخر سواء بسواء كأن لهما معاً ملك الخورنق والسدير! ـ، ويبرّىء الشاعر قصته من الفجور فإذا هو يحبّ حبيبته حلالاً، ثم

---

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٣٤٩). فقل في ليل طارقة قصير: أي ما أقصر الليل حين يزوره طيف سلمى. في ظل أبيض مستطير: في الصباح.

يوشّح هذه الحكاية بلون إسلامي آخر ـ كما يفعل «ذو الرمة» ـ فيذكر «مؤذن الصباح»، ويصور حسرته وقد امتلأت اليد بالباطل، وتبدّد الحلم، بددته أنوار الصبح وصوت الأذين.

ويصور «الفرزدق» الطيف في قصيدة أخرى بصورة «الضيف»، ويضفي عليه كل ما يضفيه المرء على ضيوفه الأعزاء من الترحيب بهم، وتهيئة المبيت الناعم لهم، والحديث عما انعقد بينه وبينهم من أواصر القربى حتى يوشك المرء أن يظن أن «الفرزدق» يتحدث عن ضيف حقيقي لا عن طيف طارق، ثم يكون الصباح ومع الصباح يتبدد الحلم الجميل(١) .

وليس يخفى أن هذه الصورة تخالف ـ كسابقتها ـ صورة الطيف القديمة مخالفة واسعة، وتعبر تعبيراً دقيقاً عن التحرر من الاسترقاق للقديم. على أن أجمل ما أضافه «الفرزدق» إلى «مقدمة الطيف» هو «عاطفة الحنين» التي بثّها فيها، فإذا هي شعلة صغيرة من المشاعر النفسية المتألقة على نحو ما نرى في مقدمة مدحته «الرائية» في «سليمان بن عبد الملك» ـ وهو أول خليفة أموي يرحل الفرزدق إليه ـ، يقول:

طرقتْ نوارُ ودونَ مطرقها
جذبُ البُرى لنواحلٍ صُعْرِ
ورواحُ مُعْصِفةٍ وغدوتُها
شهراً تُواصلُهُ إلى شهرِ

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٣٤٠).

أَدنـــى منـــازِلهـــا لطـــالبِهـــا
خِمــسُ المــوؤّبِ للقطــا الكُــدرِ
وإِذا أَنـــامُ أَلَـــمَّ طـــائفُهـــا
حتـــى ينبِّـــهَ أعيـــنَ السّفـــرِ
إِنّـــي يهيِّجُنـــي إذا ذُكِـــرَتْ
ريحُ الجنـوبِ لهـا على الذِّكـرِ[1]

وهذه المقدمة ـ في ظني ـ عامرة بالحنين إلى «العراق»، فليست «نوار» حبيبة الشاعر إلا صورة من العراق ومن في العراق، فهو يذكرها ويشتاقها ويحنّ إليها كلما هبّت ريح الجنوب، أو فاه باسمها أحد! وليست هذه المسافات الطويلة التي تحجز بينه وبين أدنى منازل الحبيبة إليه ـ ولنلاحظ أن للحبيبة منازل قريبة وأخرى قصية ـ سوى صورة من المسافات التي تفصل بين الشام ـ حيث ممدوحه ـ والعراق ـ حيث أهله وأحبابه، وحيث مدارج طفولته ومرابع صباه ـ. وهو يشمّ ـ على بعدها عنه ـ روائحها الطيبة فكأنها مقيمة بينهم! لقد رحل «الفرزدق» إلى دمشق ـ ولم يكن من عادته الرحيل إليها ـ وخلّف العراق، فعزَّ عليه البعد، وانطوت جوانحه على الشوق والحنين، فراح يغنّي ما تجنُّه الضلوع هذا الغناء الشائق الجميل.

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٣٢٤). الصعر: ميل في الخد من جذب الزمام. المعصفة: الريح الشديدة، والمقصود هنا الأرض التي فيها هذه الرياح لا الرياح نفسها.

ونحن لا نسرف في هذا الظن، فأغلب مدائح «الفرزدق» في «سليمان بن عبد الملك» تتوهج صدورها «بالحنين» حتى نكاد ننصّ على «مقدمة الحنين» في مدائح هذا الشاعر، وحسبنا أن ننظر في مقدمة «رائيته» البديعة الأخرى التي أنشدها في هذا الممدوح يوم قام خليفة في الناس، ففيها يبوح الشاعر بهذا الحنين في غير مداراة فكأنه يكفكف دموعه ويزجرها زجراً:

لوى ابنُ أَبي الرقراقِ عينيهِ بعدما
دنا من أهالي إِيلياءَ وغوَّرا

رَجا أن يَرى ما أَهلُهُ يُبْصِرونَهُ
سُهيلاً فقد واراه أَجبالُ أَعفرا

فكنّا نرى النجمَ اليمانيَّ عندنا
سهيلاً فحالَتْ دونَه أَرضُ حميرا

وكنّا بهِ مستأنسينَ كأنّهُ
أخٌ أو خليطٌ عن خليطٍ تَغَيّرا

بكى أَنْ تغنّتْ فوقَ ساقٍ حمامةٌ
شآميةٌ هاجَتْ له فتذكّرا

وأَضحى الغَواني لا يُرِدْنَ وِصالَهُ
وبينا ترى ظلَّ الغيابةِ أَدبرا

مخابىءَ حُبٍّ من حُميدةَ لمْ يَزَلْ
به سَقَمٌ من حبّها إِذْ تأزّرا

فلو كانَ لي بالشأمِ مثلُ الذي جَبَتْ
ثقيــفٌ بــأمصــارِ العــراقِ وأكثــرا

فقيـلَ أتِـهِ لـم آتـه الـدهـرَ مـا دعـا
حمـامٌ علـى سـاقٍ هـديـلاً فقـرقـرا

فما كنتُ عن نفسي لأرحلَ طَائعاً
إِلى الشأمِ حتى كنتَ أنتَ المؤمّرا(١)

أرأيت كيف يتدفق الحنين في هذه المقدمة تدفقاً؟ إنها لؤلؤة هذا الشاطىء الممتد من المقدمات، وكل ما فيها بديع ومدهش. لقد حاول «الفرزدق» أن يقنّع حنينه بالغزل، ولكن موجه الحنين طغت على كل أرجاء المقدمة طغياناً فزادت هذا الغزل ـ على قصره ـ ألَقاً وجمالاً، وهل رأيت أجمل من هذه المخابىء التي يتحدث عنها «مخابىء حب من حميدة. .»؟ إن أموراً كثيرة تشعل الحنين في نفوس الشعراء العرب كالبروق حيناً، والنار البعيدة حيناً، ونجوم الجزيرة العربية حيناً ثالثاً، ورياح الصبا الرقيقة وبكاء الحمام و. . . أحياناً كثيرة. ونحن نجد في هذه المقدمة ثلاثة منها: «سهيلاً» النجم اليماني المعروف في جزيرة العرب، وبكاء الحمام، وديار الحبيبة البعيدة «حميدة». ولا يخدعنك «ابن أبي الرقراق» فتظن أن «الفرزدق» قد بريء من الحنين، وأن صاحبه هو الذي يشتاق كل هذا الشوق، فليس «ابن أبي الرقراق» هذا سوى صورة من «الفرزدق» أو مرآة له تنعكس فيها أشواق الشاعر

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٤٠). ايلياء: بيت المقدس. أعفر: موضع بعينه. القرقرة: صوت ترجيع الحمام وهديله. الغيابة: السحابة، ويروى الغواية.

ومواجعه، بل لست أبعد إذا رأيت في هذا الشباب الذي ولّى فجأة صورة رمزية لهذا الارتحال عن «العراق» الحبيب إلى «الشام» البغيض - في عيني الشاعر -. إنه «شعر الحنين» الذي يتوهج في صدور هذه المدائح عارياً كاللآلىء حيناً، ومقنّعاً بقناع الغزل أو الطيف كاللآلىء في أصدافها حيناً آخر.

وينفرد «الفرزدق» بافتتاح بعض مدائحه بمقدمة «الشيب والشباب»، ولكنه لا يفصل فيها ولا يتسع، فهو يسقط منها هذا الانطلاق خلف ذكريات الشباب وقصَّها وتصويرَها على خلاف ما كان يصنع «الأعشى» و«الأخطل»، وهو بعدئذ يبعث بعض رسومها أو معانيها الكبرى ثم يدور فيها ولا يجاوزها إلى سواها. فهو يصور موقف النساء منه في انصرافهن عنه وإنكارهن ما صار إليه تصويراً ضيقاً قصيراً، ويصور ما هو فيه من ضيق وسوء، ثم ينعطف إلى الماضي يبكي شبابه الغابر ويلمّ ببعض مباهجه إلماماً خاطفاً، وهذا هو كل حديث هذه المقدمة، على نحو ما نرى في قوله:

يـا عجبـاً للعـذارى يـومَ معقُلـةٍ
عيّـرنني تحـتَ ظـلِّ السّـدرةِ الكِبـرَا

فظـلَّ دمعـيَ ممّـا بـانَ لـي سـرِباً
علـى الشبـابِ إذا كفكفتُـهُ انحـدرا

فإنْ تكنْ لِمّتي أمسَتْ قد انطلقتْ
فقـد أَصيـدُ بهـا الغـزلانَ والبقـرا

هـل يُشْتَمَـنَّ كبيـرُ السـنِّ أَنْ ذَرفـتْ
عينـاهُ أَمْ هـوَ معـذورٌ إن اعتـذرا[1]

إن التحرر من عبودية القديم أبين من أن ننصَّ عليه ههنا، فقد تقلصت هذه المقدمة في مدائح «الفرزدق» وتقاربت أطرافها، وغابت منها ضروب الفتوة المختلفة التي كان يسرف «الأعشى» في الحديث عنها من شرب للخمر، واعتساف للفلوات، ومطاردة للنساء وسوى ذلك من ألوان المغامرة المعروفة. وقد كنا ننتظر من شاعر مقبل على الحياة ـ كالفرزدق ـ أن يكثر من بكاء الشباب والتفجع عليه، وأن يستدير نحو الماضي فينشر صفحاته المطوية، ويسرف في مزاعمه ويغلو.

وكما انفرد «الفرزدق» بمقدمة «الشيب والشباب» انفرد «جرير» بمقدمة «الظعائن»، ويكاد يخيّل للرائي أن «جريراً» لا يختلف كثيراً عن السلفيين في حديث الظعائن، فهو ـ مثلهم ـ يكثر من الحديث عنها في مدائحه، وهو ـ مثلهم أيضاً ـ يجعل حديثها مقدمة حيناً ولاحقاً بالمقدمة حيناً آخر، وهو يبعث طائفة من رسومها الفنية المستقرة التي عني بها أولئك السلفيون عناية فائقة. ولكن «جريراً» يختلف عنهم بعدئذ في أمور شتى، ونكاد نقرن صنيعه هنا إلى صنيعه في «الأطلال»، فهو يوجز في حديث «الظعن» إيجازاً ظاهراً فلا يدقق ولا يتأنى في رسم مشاهد الرحيل، وهو يغفل في كل مرة طائفة واسعة من مقوماته الفنية

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٢٨٦). معقلة: موضع. السرب: الدائم السيلان.

الدقيقة ومن مواقفه الأساسية الكبرى أيضاً، وهو يقترب بهذا الحديث من ميدانه الأصيل الذي يجري فيه طلقاً ـ ميدان الغزل. ولا غرابة في هذا فحديث الظعن ـ في حقيقته ـ واحة أصيلة من واحات الغزل، بل لعله من واحاته الفسيحة الزاهية. ومن هنا كانت عناية «جرير» الفائقة بموقفين أساسيين من مواقف الظعن هما: تصوير نساء الظعن. وتصوير موقف الشاعر من فراقهن. فهو لا يكاد يشرع في هذا الحديث حتى ينقطع إليهما أو يكاد، ولسنا نخطىء إذا زعمنا أن حديثهما يوشك أن يذهب بحديث الظعن في أغلب الأحيان. وإنه لضرب من التزيد أن نشير إلى الآصرة الحميمة الواشجة بين هذين الموقفين والغزل.

فإذا رحنا ندقق النظر في هذه الظعائن رأيناها موسومة بسمات الغزل نفسها، «فجرير» يفرّ فراراً من الاحتفال بوصف الجسد، ويقصر طرفه وحديثه فلا يكاد يقف على مفاتن نساء الظعن الحسية خلا ما اعتادت الشعراء ـ حتى العذريون منهم ـ نعته وتصويره، ولكنه يولي صفاتهن النفسية جانباً من اهتمامه. بعبارة واحدة: إن نساء الظعن لا يختلفن عن نساء الغزل، وإن ذوق «جرير» الجمالي واحد في الموطنين. فإذا فرغ «جرير» من نعت النساء، وراح يصور أوجاعه وحزنه على فراقهن أحسن الحزن والغناء، وملأ أسماعنا بهذا النغم الرقيق الأسيان.

وثمة أمران جديدان يحرص «جرير» على إشاعتهما في حديث «الظعائن» ما استطاع، هما: العناصر الأسطورية، والعناصر الحجازية الغزلية. فهو يكثر من ترديد ذكر «الغراب» ويراه ـ كما

كانت العرب تراه - رمزاً للشؤم والخراب والفراق، وما أكثر ما يدعو عليه! وهو يذيع في هذه الظعائن طائفة من عناصر الغزل الحجازي كالعواذل والحراس والرقباء والمتقوِّلين، والشكوى من أهل الحبيبة وسوى ذلك!.

ودون ريب يذكر «جرير» طائفة من مقومات الظعن الأخرى، ويلمّ ببعض مواقفه الكبرى مما لم نفصّل فيها القول كمماشاة الظعن أو تصوير الهوادج أو إعلان خبر الرحيل، ولكنه لا يفعل ذلك دائماً، بل هو قلّما يفعله.

وقد يكون من تمام الحديث أن ننشد مقطعاً أو مقطعين في الظعن يوضّحان ما قدمنا، نتخيّر الأول من «جيميته» البديعة التي مدح «الحجاج» بها:

هاجَ الهوى لفؤادِكَ المُهتاجِ
فانظرْ بِتُوضِحَ، باكرُ الأَحداجِ

هذا هوى شعفَ الفؤادَ مُبرِّحٌ
ونوىً تقاذفُ غيرُ ذاتِ خِلاجِ

إن الغُرابَ بما كرهتَ لمولعٌ
بنوى الأحبةِ دائمُ التشحاجِ

ليتَ الغرابَ غداةَ ينعبُ بالنّوى
كان الغرابُ مقطّعَ الأَوداجِ

ولقد علمتِ بأن سرَّكِ عندنا
بينَ الجوانحِ موثقُ الأشراجِ

ولقــد رمينــكَ يــومَ رُحْــنَ بــأَعيــنٍ
ينظرنَ مِّن خلل السّتورِ سواجي
وبمنطــقٍ شعــفَ الفُــؤادَ كــأنّــه
عســلٌ يَجــدْنَ بــهِ بغيــرِ مِــزاجِ[1]

ونصطفي الثاني من «حائيته» في «عبد الملك بن مروان»:

أتصحــو بَــلْ فــؤادُكَ غيــرُ صــاحِ
عشيّــةَ هــمَّ صحبُــكَ بــالــرَّواحِ
تقــولُ العــاذلاتُ عــلاكَ شَيْــبٌ
أَهــذا الشيــبُ يمنعُنــي مــراحــي
يكلِّفُنــي فــؤادي مِــنْ هــواهُ
ظعــائــنَ يَجتــزعــنَ علــى رُمــاحِ
ظعــائــنَ لــم يــدنَّ مــع النصــارى
ولا يَــدريــنَ مــا سمــكُ القُــراحِ
فبعــضُ المــاءِ مــاءُ ربــابِ مُــزنٍ
وبعــضُ المــاءِ مــن سَبَــخٍ مِــلاحِ
سيكفيــكَ العــواذلَ أَرحبــيٌّ
. . . . (٢)

---

(١) الديوان(ق: ١١). توضح: موضع معروف. النوى: النية والمذهب. تقاذفها: بعدها. الخلاج: الشك. التشحاج: النعيب. الأوداج: ج ودج وهو عرق في العنق. خلل الستور: الفرج التي بينها. السواجي: الفواتر.

(٢) المصدر السابق(ق: ٤). يجتزعن: يقطعن. رماح: موضع معروف. القراح: قرية بالبحرين، أي إنهن بدويات لسن بحضريات مهيجات.

هكذا يخالف الإحيائيون المعتدلون الإحيائيين السلفيين مخالفة واضحة في مقدمات مدائحهم، فهم لا يطيلون فيها إطالتهم، ولا يدققون تدقيقهم، ولا يبعثون رسومها الفنية جميعاً، ولا يحشدون في المقدمة الواحدة سوى طائفة - وربما طائفة يسيرة - من هذه الرسوم، ولا يولّدون في هذه المقدمات أو يتسعون بها توليدهم أو اتساعهم. وهم بعدئذ ينصرفون عن بعض المقدمات، ويتأخّرون ببعضها، ويتقدّمون ببعض ثالث منها، ويغيّرون في صورة المقدمة نفسها حذفاً وإضافة وتحويراً، «فتتأخر» «المقدمة الطللية» تأخراً شديداً، وتتغير صورتها تغيراً أشد. وتتقدّم «المقدمة الغزلية» وتغدو أكثر رقة ورهافة، وأحفل بالمعاني النفسية وأنأى عن الجسد، وتمتلىء بالحنين أحياناً. وتتخلّص مقدمة «الشيب والشباب» من ضروب الفتوة والمغامرة فتتقلص وتضيق، وينصرف عنها أكثرهم. وتزدهر مقدمة «الطيف» وتفارق صورتها القديمة وتسري فيها عاطفة الحنين. ويصيب مقدمة «الظعن» ما أصاب الأطلال أو أشد فينصرف عنها الشعراء، وينحو بها بعضهم ليجعلها شعبة متميزة قليلاً من المقدمة الغزلية.

وهم بعدئذ لا يضاهون القدماء مضاهاة السلفيين، أو قل هم لا يثقلون أنفسهم بكل هذه الأغلال الفنية الصغيرة والكبيرة التي يرسف السلفيون فيها. وهم لا يعكفون في معبد التراث هذا العكوف الموصول بعضه ببعض كأنما نذروا أنفسهم كهنة له.

باختصار: إنّ هؤلاء المعتدلين يصدرون في مقدمات مدائحهم عن ذوق شعري يزاوج مزاوجة ظاهرة بين التراث وروح العصر،

فيصطفون من القديم دون أن يسترقّهم، ويصطفون من الجديد دون أن يبهرهم، ثم يلائمون بين هذه العناصر جميعاً ملاءمة تكشف عن روح شعري متميز نصفه «بالاعتدال».

فإذا فرغنا من «المقدمات»، ورحنا نجلو صورة تقليد آخر من تقاليد «قصيدة المدح»، هو تقليد «الرحلة»، ألفينا ما يعزّز صفة «الاعتدال» التي نميز بها هؤلاء الشعراء من أشقائهم «السلفيين». ويتميز هذا التقليد في مدائح «المعتدلين» عنه في مدائح «السلفيين» بميزات شتى، بعضها يتعلق بمكانته في القصيدة، ويتعلق بعضها الآخر بصورته. فليس يحرص الشعراء المعتدلون على مراعاة ترتيب تقاليد «قصيدة المدح» حرص السلفيين، وهم لذلك يتأخّرون بحديث «الرحيل» أحياناً، ويقدّمون «المدح» عليه، أو يعترضون به المدح فيقسمه نصفين، أو يمزجونه مزجاً واسعاً بالغزل حيناً وبالمدح حيناً آخر ـ ولاسيما الفرزدق ـ على نحو ما بيّنت في موطن سابق.

وأهم من هذا كلّه أنهم يقصّون من أطراف هذا التقليد بعض معالمه الكبرى، فليس في «رحلة» هؤلاء الشعراء ـ على كثرة ما يرحلون ـ قصة واحدة من قصص حيوان الصحراء!! خلا قصة واحدة ألمّ بها «الفرزدق» مرة واحدة ولم يعد إليها بعدئذ إطلاقاً ـ هي قصة البقرة الوحشية ـ، وهذا الخلاف وحده ـ في ظني ـ كفيل بتأكيد صفة «لاعتدال» التي نحاول إبرازها، وبماذا نفسّر غيبة هذه القصص من هذا النهر المتدفق الغزير من قصائد المدح إن لم نفسّرها بالاعتدال ومحاولة التحرر ـ ولو قليلاً ـ من ربقة القديم؟

وهم يوجزون ـ غالباً ـ في وصف الصحراء ومشاق الطريق وفي وصف الإبل أيضاً خلافاً للسلفيين، ويؤدي هذا الإيجاز وغيبة قصص حيوان الصحراء إلى ظاهرة فنية هي «قصر حديث الرحيل» لدى هؤلاء المعتدلين جميعاً، بل قصره قصراً شديداً حتى يغدو أبياتاً يسيرة في كثير من الأحيان. وهذا الانصراف عن التأني في بناء هذا التقليد الشعري البدوي العريق، أو عن إحيائه بصورته البدوية إيذان صريح بصدور هؤلاء الشعراء عن ذوق شعري يفارق أذواق السلفيين مفارقة واضحة. وليس يضير ـ إن لم يكن واجباً وضرورة ـ أن نقترب من هؤلاء الشعراء، ونقف على صورة هذا التقليد في مدائحهم واحداً واحداً.

يكثر «الفرزدق» من الرحيل في مدئحه، ويفتتح به طائفة منها[١]، ولكنه يعبث بصورة هذا التقليد عبثاً شديداً، فيعترض به المدح ويقسمه نصفين[٢]، أو يمزج بينه وبين الغزل حيناً، وبينه وبين المدح أحياناً، ويكثر من ذلك حتى يغدو ظاهرة فنية بارزة في شعره[٣]. وهو بعدئذ حديث قصير ـ غالباً ـ يفرّقه الشاعر بين الصحراء والإبل ورفاق السفر. ولا يطيل «الفرزدق» في وصف الصحراء، بل هو ـ في الأغلب ـ يوجز إيجازاً شديداً إذا توخّينا الدقة، فلا تكاد المناظر الصحراوية تسترعي انتباهه، فإذا وقف يصورها حيناً ـ وقلّما يقف ـ كان «السراب» أبرز هذه المناظر، يليه منظر المياه الآجنة، وربما صوّر الليل وما فيه، أو الطريق

---

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٨٤، ٩٩، ٢٢٨، ٥١١، ٥٤٣).

(٢) المصدر السابق(ق ص: ٦٣، ١٩، ٢٢٨، ٦٨١).

(٣) المصدر السابق(ق ص: ٧٠، ٤٩٢، ٥٧٩، ٦٣٣، ٣٦٥، ٦٨٤، ٨٢٨، ٨٣٥).

الذي تأخذ فيه الإبل. ولكنه لا يطيل في الوصف، بل يكتفي برسم صور ضيقة أو شديدة الضيق على نحو ما نرى في قوله:

وصـاديـةُ الصـدورِ نضحـتُ ليـلاً
لهـنَّ سجـالَ آجنـةٍ طـوامـي
كـأن نصـالَ يثـربَ سـاقطتهـا
على الأرجاءِ من ريشِ الحمامِ (١)

أو قوله:

تعـاللتُهـا بـالسـوطِ بعـدَ التيـاثِهـا
بمقـورَّةِ الأعـلام يطفـو سـرابُهـا
فقلـــــتُ لهـــــا......
.....................(٢)

وقد يفارق الشاعر هذا المسلك، فيرسم مشاهد واسعة من الطبيعة، ويبدع في هذا الرسم حقاً كما نرى في تصويره للسراب وطائر القطا في قوله:

إذا الأرضُ سدّتها الهواجرُ وارتدَتْ
مُـلاءَ سَمـومٍ لـم يُسَـدَّيـنَ بـالغـزلِ
وكـان الـذي يبـدو لنـا من سـرابها
فضول سيولِ البحرِ من مائهِ الضّحلِ

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٨٣٥).
(٢) المصدر السابق(ق ص: ١٣٦).

ويـدعـو القطـا فيهـا القطـا فيجيبُـهُ
تـوائـمُ أَطفـالٍ مـن التّبسـب المحـلِ
دوارجُ أَخلفـنَ الشكيـرَ كـأنمـا
جـرى فـي مـآقيهـا مـراودُ مـن كحـلِ
يسقِّيـنَ بـالمـومـاةِ زُغبـاً نـواهضـاً
بقـايـا نطـافٍ فـي حـواصِلهـا تغلـي
تمـجُّ أَداوى فـي أَداوى بهـا استقـتْ
كما استفرغ الساقي من السّجلِ بالسّجلِ[1]

ويجب ألا تخدعنا هذه الصورة الواسعة فهي نادرة ـ أو نادرة جداً ـ في رحلات «الفرزدق». وتظفر الإبل بحظ واسع من حديث الرحيل حتى تكاد تستغرقه في كثير من المواطن، ويغلب الوصف الحسي على هذا الحديث غلبة ظاهرة، فإذا الشاعر يصوّر رؤوسها وأسنمتها ونعالها الممزقة، وألوانها، وعرقها، وخوص عيونها، وهزالها، وسيرها، ولغامها، وسرعتها، وأولادها التي تلقيها قبل تمامها، وما يستودع منها في الطريق، وتساقط الطير على كدومها أو على أجنّتها التي ألقتها. . .

ويجب أن نقيّد الكلام هاهنا تقييداً شديداً، فليس يسرف «الفرزدق» في وصف الإبل إسراف القدماء ولا بعض إسرافهم، وهو لايلم بهذه الأصاف في قصيدة واحدة أو طائفة من

(١) المصدر السابق(ق ص: ٧٠٢). الشكير: الزغب، يريد أنها تريشت بعد الزغب.

القصائد، بل هو يلمّ ببعضها - أو أقلّها - في كل رحلة من رحلاته المتعددة، على أننا نراه في بعض هذه الرحلات - وهو بعض قليل - يذكر قدراً صالحاً من هذه الأوصاف كما في قوله:

إِليكَ ابنَ عبدِ الله حمّلْتُ حاجتي
على ضُمّرِ الأحقابِ خوصِ المدامعِ
نـواعـجَ كُلِّفـنَ الـذميـلَ فلـم تَـزلْ
مُقلّصـةً أنضـاؤهـا كـالشـراجـعِ
ترى الحاديَ العجلانَ يرقصُ خلفها
وهـنّ كَحَفّـانِ النعـامِ الخـواضـعِ
إذا نكّبَتْ خرقاً من الأرضِ قابلت
وقـد زالَ عنهـا رأسُ آخـر تـابـعِ
بـدأنَ بـهِ خُـدلَ العِظـامِ فـأُدخِلَـتْ
عليهـنَّ أَيـامُ العِتـاقِ النّـزائـعِ
جَهيـضَ فـلاةٍ أعجلَتْـهُ تمـامَـهُ
هَبـوعُ الضحـى خطّـارةٌ أمُّ رابـعِ
تظـلُّ عتـاقُ الطيـرِ تنفـي هَجينَهـا
جُنُـوحـاً علـى جثمـانِ آخـرَ نـاصـعِ
وما ساقَها من حاجةٍ أجحفتْ بها
إليكَ ولا مِنْ قلّةٍ في مجاشعِ(١)

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٤٨٩) وانظر(ق ص: ٢١٩، ٣٠٢). الانضاء: الهزائل. الشراجع: سرير الموتى. حفان النعام: صغارها. الهبوع: التي تهبع في سيرها أي تستعين بعنقها لكلالها وضعفها. أم رابع: ألقته لأربعة أشهر.

إن «الفرزدق» لا يرفع لإبل الرحلة تماثيل جامدة كما كان يفعل القدماء، بل هو يصورها وهي تغذُّ السير إلى الممدوحين، وبذا يبرّيء حديث الإبل من تراكم الأوصاف الحسية بعض التبرئة. وهو ينأى بنفسه عن الوصف الوجداني عادة، فإذا جنح إليه ـ وقلما يجنح، بل نادراً ما يجنح ـ قال فيه قولاً عذباً رقيقاً، وبدت الناقة مجلى صافياً لأحاسيسه وأشواقه وحنينه، وأسقط عليها ما يستشعره من مواجع الغربة وغوابر الشوق، ولكنه لا يوكّلها وحدها بهذا الحنين بل يظل على مقربة منها يشركها فيما هي فيه، ويزعم أنه أشد شوقاً وحنيناً منها، يقول:

بكت ناقتي ليلاً فهاجَ بكاؤها
فؤاداً إلى أهلِ الوريعةِ أَصورا

وحنّت حنيناً مُنكراً هيّجَتْ بهِ
على ذي هوى من شوقهِ ما تنكّرا

فبتنا قعوداً بين ملتزمِ الهوى
وناهي جُمانِ العينِ أن يتحدَّرا

تَرومُ على نُعمانَ بالفجرِ ناقَتي
وإنْ هيَ حنّتْ كنتُ بالشوقِ أَعذرا[1]

ويلتفت «الفرزدق» أحياناً إلى رفاقه في الرحيل، فيصورهم وهم يغالبون النعاس فكأنهم موتى أو سكارى. أو يصورهم

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٤٢٧). الأصور: المائل. تروم: تحن.

والحنين يملأ جوانحهم ويعصف بهم، وقد يقصّ علينا ما دار بينه وبينهم من الأحاديث والحوار، وقد يتغنى لهم بمحبوبته «نوار»[1] . . . ولكن «الفرزدق» لا يبلغ بتصوير هؤلاء الرفاق من الدقة والجمال والاتساع ما يبلغه شاعر سلفي «كالنابغة الشيباني» مثلاً.

ويبتدع «الفرزدق» ضرباً جديداً من الرحيل، هو «الرحلة النهرية»، فيصور ارتحاله في أحد الأنهار، ولكنه يقتصد في التصوير كما اقتصد في تصوير الرحلة الصحراوية؛ يقول:

لفَلْجٌ وصحراواه لو سِرتُ فيهما
أحبُّ إلينا من دُجيلٍ وأفضلُ

وراحلةٍ قد عوَّدوني ركوبَها
وما كنتُ ركّاباً لها حين تُرْحَلُ

قوائمُها أيدي الرجالِ إذا انتحتْ
وتحملُ من فيها قُعوداً وتُحْمَلُ

إذا ما تلقّتها الأواذيُّ شقّها
لها جؤجؤٌ لا يستريحُ وكَلكلُ

إذا رفعوا فيها الشراعَ كأنها
قلوص نعامٍ أو ظليمٌ شمردلُ[2]

---

(١) المصدر السابق(ق ص: ٦٣، ٨٤، ٢١٩، ٤٢٣، ٦٨١، ٦٨٤).

(٢) المصدر السابق(ق ص: ٦٢٦). فلج: موضع. دجيل: نهر يصب في نهر دجلة. الأواذي: الأمواج.

وليس يخفى أن هذا الضرب من الرحيل يكتسي طابعاً حضرياً، ويعبّر عما أصاب الحياة الأموية نفسها من التحضر والرقي. ولكنه ـ فيما يبدو ـ أمر عسير جداً أن يفارق الذوق الإحيائي ـ معتدلاً كان أو سلفياً ـ الذوق الفني القديم، ولذا فهو لا ينفكّ عنه إلا قليلاً حتى يعود إلى محرابه، فإذا «الفرزدق» يصف السفينة ويردّها إلى الطبيعة الصحراوية ثانية فيراها كالنعامة أو الظليم.

وبعبارة أدق: إن الشعراء الإحيائيين يتجهون ببعض تقاليد قصيدة المدح وجهة تواكب تطور الحياة بعض المواكبة، ولكنها لا تنفصل عن الصحراء ـ أو القديم ـ فهي دائمة الحنين إليها.

ويحرص «جرير» على «الرحلة» في مدائحه «كالفرزدق»، بل لعله أشد حرصاً منه، وقد يفتتح بها بعض هذه المدائح[1]، وقد يتأخر بها عن المدح فيختم بها بعضاً آخر منها[2]، ولكنه لا يعبث بصورة هذا التقليد عبث «الفرزدق» فقلما يمزجه بالغزل أو المدح.

وحديث «الرحيل» في مدائح «جرير» حديث قصير، تتنازعه الصحراء والإبل فتذهب الصحراء بطرف منه، وتذهب الإبل بأطرافه الأخرى. ويكثر «جرير» من وصف الصحراء ولكنه لا يطيل في ذلك ولا يستقصي، وليس يسترعي عينيه منظر في هذه

---

(١) الديوان(ق: ٧٣، ١٨٢).

(٢) المصدر السابق(ق: ٥٥، ٢٠٤).

الصحراء كما يسترعيهما منظر «الهاجرة» حين يجعل الأدلّاء من قسيِّهم وبرودهم مظلة يستظلون بها، أو حين يسودّ الحرباء ويعطش، أو حين تدخل الشمس كناس الظباء وينتصب الحرباء:

تَخدي بنَا العيسُ والحربَاءُ مُنْتصبٌ

والشمسُ والجنةُ ظلَّ اليعافيرِ [1]

وهو - دائماً - يرسم لهذه الهاجرة صوراً خاطفة فكأنه يشير إليها أكثر مما يصورها، ولا غرابة في ذلك فقد ذكرنا أن «جريراً» لا ينزع إلى التصوير. وهو يصف السراب أحياناً فيجنح إلى هذه الصور الضيقة الخاطفة أيضاً كما في قوله:

تعلو السماوة تلتظي حِزّانُها

والآلُ فوقَ ذُرا وُعالٍ يلمَعُ [2]

ويصف «جرير» كثيراً من حيوان الصحراء وطيرها كالحرباء والجنادب والقطا والنعام والظباء والثيران الوحشية، ولكنه لا يفارق سبيله الفنية ولا يحيد عنها، فهو يقتصد في الوصف، أو يسرف في الاقتصاد حتى يكاد يكتفي بذكر هذه الطير أو هذه الحيوانات ذكراً [3].

وقد يصور أحياناً المياه الآجنة البعيدة، فيقتصد في الصورة حيناً، ويمتدّ بها بعض الامتداد حيناً آخر كما في قوله:

---

(1) المصدر السابق(ق: ١٣). وانظر(ق: ٤٦، ٦٤، ١٨٣، ٢٠٤).
(2) المصدر السابق(ق: ٤٦). وانظر(ق: ١٨٣، ٢٢٢). وعال: جبل بعينه.
(3) المصدر السابق(ق: ١٣، ٤٤، ٤٦، ٥٥، ١٩٤، ٢٠٤).

قفـرَ الجَبَـا لا تـرى إلا الحَمـامَ بـهِ
مـن الأنيـسِ خـلاءً غيـرَ محضـورِ

تنفـي دِلاءُ سُقـاةِ القـومِ إذْ وردوا
كالغِسلِ عن جَمٍّ طامٍ غيرِ مجهورِ

كـأنَّ لـونـاً بـه مـنْ زيـتِ سـامـرةٍ
أَو لونَ وَردٍ من الحنّاء معصورِ[1]

ونستطيع أن نقول: إن صورة الصحراء في مدائح «جرير» تقترب ـ بصورة عامة ـ من صورتها في ديوان الشعر الجاهلي، وإن يكن قد صورها مرة فأضاف إليها ملامح جديدة لا تعرفها الصحراء الجاهلية كالبرد الشديد وريح الشمال القارسة، وغمامات الثلج المتراكمة فوق الهضاب[2] .

ويصوّر «جرير» ناقته، أو إبل الرحلة، فيعزف عن الوصف الوجداني عزوفاً شديداً حتى يقصِّر عن جمهرة الشعراء الجاهليين الذين لايلتفتون إلى هذا الوصف إلا اتفاقاً. ولكنه يحتفل بعض الاحتفال بوصفها حسياً على نحو ما نرى في قوله:

وحمّلـتُ أَثقـالـي نجـاةً كـأنّهـا
إذا ضَمَـرَتْ بعـد الكـلالِ فَنيـقُ

---

(١) المصدر السابق(ق: ١٣). وانظر(ق: ٢). الجبا: شفة البئر. الغسل: الخطمى، شبه خضرة الماء في تغيره وأجونه بنبات الخطمى. المجهور: المكشوف.
(٢) المصدر السابق(ق: ١٩٤).

مـن الهـوجِ مِصـلاتـاً كـأنَ جِـرانَهـا
يَمـانٍ نضـا جفنيـنِ فهـو دَلـوقُ
يُبيّـنُ للنسعيـنِ فـوقَ دفـوفهـا
وفـوق متـونِ الحـالبيـنِ طـريـقُ
طـوى أمهـاتِ الـدرِّ حتـى كـأنهـا
فـلافـلُ هِنـديٍّ فهـنَّ لُصـوقُ(١)

ويحرص «جرير» في أغلب الأحيان على تصوير إبل الرحلة وهي في طريقها إلى الممدوح، ويبدأ حديثه ـ عادة ـ بتسمية المكان الذي انطلقت منه الإبل، ثم يشرع في وصفها وهي في الطريق حتى تبلغ الممدوح وقد قيّدها الكلال على نحو ما نرى في قوله:

إنّـا أَتينـاكَ نـرجـو منـكَ نـافلـةً
من رملِ يبرينَ إنّ الخيرَ مطلوبُ
تخـدي بنـا نُجُـبٌ أَفنـى عـرائكهـا
خِمـسٌ وخِمـسٌ وتـأويـبٌ وتـأويـبُ
حتى اكتست عرقاً جوناً على عرقٍ
تُضحـي بـأَعطـافهـا منـه جـلابيـبُ
عيـديّـةٌ كـان جـوّابٌ تَنَتّجهـا
وابنـا نعـامـةَ والمهـريُّ معكـوبُ

---

(١) المصدر السابق(ق: ٦٣). الفنيق: الفحل. الجران: باطن العنق، وإنما أراد عنقها وسرعتها، يمان: سيف. الدلوق: الذي يخرج من غير سل. نضا جفنين: أخلقهما. المصلات: الماضية. أمهات الدر: أخلافها، يريد أنها نجيبة لا يحمل عليها ولذا صغرت أخلافها من عدم اللبن.

ينهضنَ في كل مخشيِّ الردَى قَذَفٍ
كمـا تقـاذفُ فـي اليـمّ المـزاريـبُ
مـن كـل نضَّـاحـةِ الـذِّفـرى عـذوَّرةٍ
فـي مـرفقيهـا عـن الـدَّفيـنِ تحنيـبُ
إن قيلَ للركبِ سيروا والمها حَرِجٌ
هرَّتْ علابيّها الهوجُ الهراجيبُ[1]

وقد يتحدث «جرير» عن مصاعب الرحيل، ولكنه لا يطيل في الحديث[2]، وقد يلمّ ببعض الرسوم الأخرى كتصوير الأدْلاء والحـداة ورفـاق الـرحيـل، ولكنـه يـوجـز فـي حـديثـه عنهـم ويقتصد[3].

ويسرف «جرير» في الاتكاء على القدماء حين ينزع إلى التصوير فالإبل كالقسي والسفن والنعام، والماء الآجن كأنه لوّن بالحناء، والعرق كالقطران، واللغام كالقطن، وزمام الناقة كالأفعى، وعنقها كالجذع، والإبل تنتعل ظلالها، والليل كالبحر، والثيران الوحشية كالمرازبة، وآثار النسوع كالطريق، وخوص العيون كالعور، و . . .

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٥) عريكة السنام: أصله. التأويب: سير النهار ونزول الليل. جواب وابنا نعامة ومعكوب: جماعة من راضة الإبل. المزاريب: السفن الضخمة. العذورة: النشيطة. تحنيب: تباعد. المها: البقر، وحرجه: دخوله في كنسه لاجئاً من الهاجرة. هرت: حركت. علابيها: أراد أعناقها. الهراجيب: الجسام الطوال، واحدها هرجاب.
(٢) المصدر السابق (ق: ٤٤، ١٨٣، ٢٠٣).
(٣) المصدر السابق (ق: ٢٩، ٤٦، ١٨٢، ١٨٣، ١٩٤).

ولست أريد أن أسمي هذا الشاعر أو ذاك، فكثير من هذه الصور أصبح شركة بين الجميع، فهو ليس ملكاً لواحد بعينه، وهو ملك لكل واحد! إنها أصوات «امرىء القيس» و«عبيد» و«طرفة» و«علقمة» و«الحارث بن حلِّزة» و«أوس» و«النابغة» و«الأعشى» و«كعب بن زهير» وسواهم.

وحقاً لقد ابتدع «جرير» بعض الصور، ولكنها قليلة جداً حتى إننا نستطيع أن نحصيها إحصاء بيسر شديد. ومرة أخرى نقول: ليس في هذه الظاهرة ـ ظاهرة الإسراف في الاتكاء على القدماء في فن الصورة ـ ما يثير الدهشة أو الاستغراب، فقد قلنا غير مرة إنّ «جريراً» يحسن الغناء، ويحسن الحديث عن العواطف بقدر طيب من التجريد، ولكنه لا ينزع إلى التصوير، ولا يحسن فن الصورة كما يحسنه القدماء أو السلفيون، بل هو لا يحسنه كما يحسنه «الفرزدق». بعبارة واحدة: إن «جريراً» شاعر مغنٍّ لا مصوّر.

بقي من حديث «الرحلة» في مدائح «جرير» ملاحظة هي ـ في ظني ـ على جانب من الخطر. وليست تتعلق هذه الملاحظة بالرحلة وحدها، بل تتعلق بقصيدة المدح كما تتراءى في ديوان هذا الشاعر، فنحن نحس أحياناً حين ننظر في هذه القصيدة ـ أعني قصيدة المدح ـ أن «جريراً» يصدر في بنائها عن ذوق فني غير مستقر، ونشعر بأن بنيتها بنية غير متجانسة تماماً، وبأن تقاليدها الفنية الكبرى متفاوتة الاستواء بعض التفاوت[1]. فكأن

---

(١) الديوان (ق: ١٣، ٤٦، ٥٥، ٦٣، ١٨٢).

المقدمة والمدح معاً يصدران عن ذوق، وكأن «الرحلة» تصدر عن ذوق آخر يفارقه قليلاً، ولسنا نرتاب في ان ذوقه في «المقدمة والمدح» أشد رهافةً من ذوقه في «الرحلة»، فصوته في «المقدمات والمدح» يرقّ ويصفو ويرشح بالعاطفة حتى يوشك أن يكون غناء خالصاً، وصوته في الرحلة يفتقد قدراً ظاهراً من هذه الرقة والعذوبة والصفاء. ولعل هذه الملاحظة تتفق مع ما قدمنا من حديث قصيدة المدح لدى هذا الشاعر حين رأيناه يبني مقدماته بناء يختلف عن بناء مقدمات الأسلاف والسلفيين اختلافاً ظاهراً، وحين رأيناه يبني «رحلته» فيهتم بوصف الإبل حسياً، ويسرف في الاتكاء على الأسلاف.

وقد شقَّ «جرير» على نفسه كي يجانس في بنية مدحته ـ كأنه كان يحس ما نقوله اليوم ـ، ولكن الحظ لم يكن يحالفه دائماً. على أننا يجب أن نذكر أن قصر حديث الرحيل قد أسعف «جريراً» فلم يتميز هذا التقليد من التقليدين الآخرين تميزاً شديداً.

ويمضي «كثير عزة» في السبيل الفنية نفسها التي سلكها «الفرزدق» و«جرير»، فيكثر من «الرحيل» في مدائحه، ويقتصد في حديثه مثلهما، بل لعله أشد اقتصاداً، فحديث «الرحلة» في مدائح «كثير» حديث موجز قصير لا يزيد على ثمانية أبيات، بل هو لايبلغها إلا أحياناً.

ولا يقتصر «كثير» على العزوف عن قصص حيوان الصحراء وحدها، بل هو يعزف عزوفاً شديداً أيضاً عن وصف الصحراء، فلا تكاد صورتها تظهر في هذه المرآة الفنية ـ أعني الرحلة ـ إلا نادراً أو نادراً جداً، فإذا ظهرت فهي شريط ضيق قصير لايكاد يلوح حتى يغيب!

وقل قريباً من هذا في وصف رفاق الرحيل، فقلما تتراءى صورة هؤلاء الرفاق في مرآة «كثير» الشعرية، وقلما يلتفت إليهم. ولكنه ـ على قلة التفاته ـ يرسم لهم صورة بديعة فتسطع في مرآة الرحيل حتى تكاد تملأ معظم أرجائها على نحو ما نرى في قوله:

بِشُعثٍ عليها غيّر السيرُ منهمُ
صفاءَ وجوهٍ وهيَ لم تَتَشَنَّنِ

إذا ذَرَّ قرنُ الشمسِ مالت طُلاهمُ
عليها وألقَوا كلَّ سوطٍ ومِحْجَنِ

كأنّهمُ كانوا من النومِ عاقروا
بليلٍ خراطيمَ السُّلافِ المسخّنِ[1]

لقد بات واضحاً الآن أن «كثيراً» يقص أطراف هذا التقليد الشعري طرفاً طرفاً، فهو يجرّده من قصص الحيوان الوحشي، وهو يمسك عن وصف الصحراء إلا يسيراً جداً، وهو يشيح بوجهه عن رفاق الرحيل في الأغلب الأعم. وإذاً لم يبق من حديث الرحيل إلا حديث الإبل أو الناقة، وهذا الحديث الباقي هو ـ وحده ـ الذي يرسم صورة هذا التقليد في مدائح هذا الشاعر.

ويسلك «كثير» في حديث الإبل مسلكاً فنياً شائعاً، فيصور قطار الإبل وهو في طريقه إلى الممدوح، ويخصّ ناقة منه ـ أو

---

(١) الديوان(ق: ٣١). تشنن: تشنج، يريد ذهب صفاؤها من التعب ولم تيبس من الهرم. الطلى: الأعناق. المحجن: عصا معقوفة الرأس. الخرطوم: الخمر الشديدة. المسخن: المخلوط بالماء السخين.

جملاً ـ برعاية واضحة. وهو ـ عادة ـ يزاوج بين الوصف الحسي والمعنوي بعض المزاوجة، ويتأنّى في إبراز صفة النشاط أو السرعة وتصويرها تأنياً واضحاً على نحو ما نرى في قوله:

وسلِّ همومَ النفسِ إنَّ علاجها
إذا المرءُ لم ينبَلْ بهنّ شديدُ
بعيساءَ في دأياتِها ودفوفها
وحارِكِها تحتَ الوليِّ نهودُ
وفي صدرِها صَبٌّ إذا ما تَدافَعَتْ
وفي شَعْبِ بين المنكبينِ سُنودُ
وتحتَ قتودِ الرَّحلِ عَنسٌ حريزةٌ
علاةٌ يُباريها سواهمُ قودُ
تراها إذا ما الركبُ أَصبحَ ناهلاً
ورُجّيَ وِردُ الماءِ وهوَ بعيدُ
تَزيفُ كما زافَتْ إلى سَلِفاتها
مباهيةٌ طيَّ الوشاحِ مَيودُ
إليك أَبا بكرٍ تخبُّ براكبٍ
على الأينِ فتلاءُ اليدينِ وخودُ[1]

---

(١) الديوان(ق: ١٦) وانظر(ق: ٥، ٤٦، ٤٧) ينبل: يرفق. عيساء: ناقة بيضاء. الدأيات: فقار الكاهل. الدفوف: ج دف وهو الجانب. الحارك: عظم مشرف من جانبي الكاهل. الولي: البرذعة. نهود: ارتفاع. صب: انحدار. سنود: ارتفاع. الشعب: موضع الانفراج . حريزة: نفيسة. علاة: صلبة. سواهم: متغيرة عابسة. قود: طوال الأعناق. ناهلا: ظامئاً. تزيف: تسترخي، وفي ذلك=

ونستطيع أن نزيد الأمر وضوحاً فنقول: إنّ «كثيراً» يشارك في إحياء هذا التقليد الشعري العريق ـ الرحلة ـ، تدفعه إلى ذلك أمور ثلاثة: قربه من البداوة، وتلمذته في مدرسة كانت الصحراء من أبرز موضوعاتها الشعرية، وروح الإحياء العميقة التي سادت العراق في هذه الفترة. ولكنه ـ على الرغم من هذا كله ـ لم يمنح هذا الإحياء وقته وفنه بسخاء، ولم يقتف آثار السابقين بعبودية، فقد ذهب حبه «لعزة» وتكاليف حياته بهذا الوقت والفن معاً.

وتخلو مدائح «أعشى همدان» ـ بصورتها التي وصلت إلينا ـ من هذا التقليد الفني على نحو ما خلا اكثرها من المقدمات.

هكذا يؤكد هؤلاء الشعراء في «حديث الرحيل» ـ كما أكدوا في «مقدمات» مدائحهم ـ أنهم يفرقون عن «السلفيين» فروقاً واسعة. هم يفرقون عنهم في عدم مراعاة ترتيب هذا التقليد ضمن قصيدة المدح. وهم يفرقون عنهم في مزجه أحياناً بتقليد آخر. وهم يفرقون عنهم ـ وهذا هو الأهم ـ في بنائه ورسم صورته فرقاً شاسعاً عميقاً، فيقصون طرفاً واسعاً من أطرافه، بل هم يهدمون أبرز معالمه وأضخمها إذا توخينا الدقة في القول، فليس في هذا التقليد ما هو أبرز من قصص حيوان الصحراء أو أكثر تشعباً وتنوعاً، وما أكثر ما كانت الناقة ذريعة يتذرّع بها الشعراء للوصول

= معنى الخيلاء. ميود: شديدة التمايل زهواً. الأين: التعب. وخود: واسعة الخطو.

إلى هذا القصص!

وهم يقتصدون في وصف الصحراء اقتصاداً ظاهراً. وهم ـ من ثمّ ـ يجعلون من هذا التقليد الرحب الفسيح الثري بالتفاصيل والجزئيات تقليداً صغيرا ضيقاً متقارب الأطراف واضح المعالم والملامح. بل إن بعضهم غيّر صورته ذات مرة تغييراً شاملاً، فصور رحلته في أحد الأنهار!

وأهم مما سبق جميعاً ـ فيما أحسب ـ أنهم قد جرّدوا هذا التقليد من «بنيته الدرامية» حين جرّدوه من قصص حيوان الصحراء، وأحالوا لونه الأرجواني القاني المصبوغ بالدم إلى لون شاحب منطفىء! وإنها لخسارة حقاً أن تفتقد «قصيدة المدح» هذه المنطقة الفنية الحمراء المملوءة بالصراع، ولكنها خسارة أيضاً ـ وربما بالقدر نفسه ـ أن يكثر الشعراء من قصص حيوان الصحراء دون أن يتنبهوا إلى أسرار هذه القصص وبنائها الدرامي، وما تحمله من طاقة رمزية رائعة كما هي الحال لدى أكثر السلفيين الذين لم يريدوا بهذه القصص سوى المضاهاة والحذق الفني.

وقد يتراءى لنا للوهلة الأولى أن صورة التقليد الفني الأخير ـ تقليد المدح ـ واحدة لدى السلفيين والمعتدلين جميعاً، فقد مرّ بنا أنّ هذا التقليد هو أشد تقاليد قصيدة المدح لدى السلفيين انعتاقاً من عبودية القدماء، وأوسعها احتفالاً بالحياة التي تضطرب من حولها، وأغناها بروح العصر. ونحن حين نتأمل هذا التقليد لدى «المعتدلين» نراه موسوماً بهذه السمات نفسها، بل نحن نجد صورته لديهم تشبه صورته لدى السلفيين شبهاً شديداً حتى نوشك

أن نقول: إنهما نسختان من صورة واحدة. ولكن، هل هما كذلك حقاً؟

إننا حقاً نستطيع أن نرصد طائفة واسعة من أوجه التشابه بينهما، ولكننا نستطيع أيضاً أن نميز طائفة من الفروق الدقيقة تفرق إحداهما عن الأخرى.

ويمكننا أن نقول ـ بصورة عامة ـ: إن المدح لدى «المعتدلين» يخوض في كل شؤون الحياة وموضوعاتها التي يخوض فيها المدح لدى «السلفيين»، ويسلك كثيراً من مسالكه الفنية أيضاً.

فنحن نجد «الفرزدق» و«جريراً» يوطِّئان لطلبهما ـ أحياناً ـ بتوطئة قصيرة تكتسي صوراً فنية شتى، هي ـ في الأغلب ـ صور بديعة زاهية. فقد يوطىء «الفرزدق» لسؤاله بصورة فنية يدير فيها حواراً قصيراً عذباً بينه وبين صاحبته التي ترشده إلى طريق الخلاص مما هو فيه من الهم والقلق، وليس هذا الطريق سوى الممدوح، وبذلك يكسر «الفرزدق» رتابة نغمة المديح، ويجدّد في إيقاعه، يقول:

تُسائلُني ما بالُ جَنْبِكَ جافياً
أهمٌّ جفا أم جفنُ عينكَ أرمدُ

فقلتُ لها: لا بل عيالٌ أراهمُ
ومالهمُ ما فيهِ للغيثِ مقعدُ

فقالت: أَليسَ ابنُ الوليدِ الذي لهُ
يَمينٌ بها الإمحالُ والفقرُ يطْرَدُ

يجودُ وإنْ لم ترتحلْ يابنَ غالبٍ
إليـهِ وإنْ لاقيتَـه فهـوَ أَجـودُ[1]

ويوطِّىء «جرير» لسؤاله بحوارية مماثلة تفيض بشكوى دامعة رقيقة، ويختار عناصر حواريته ـ كما اختارها الفرزدق ـ من عالم الأنوثة الرقيق، وعالم الطفولة البريء، وكلا العالمين ينفذ إلى القلب كومضة أو شرارة:

تعـزَّتْ أمُّ حَـزرةَ ثـمّ قـالـتْ
رأيـتُ المـورديـنَ ذوي لقـاح

تعلَّـلُ، وهـي سـاغبـةٌ، بنيهـا
بـأنفـاسٍ مـنَ الشّبِـمِ القَـراحِ

سـأمتـاحُ البحـورَ فجنِّبينـي
أَذاةَ اللـومِ وانتظـري امتيـاحـي

ثقـي بـالله ليـسَ لـه شـريـكٌ
ومـن عنـد الخليفـةِ بـالنجـاحِ[2]

وليس يخفى أن هذا اللون من الحواريات العذبة القصيرة أقرب إلى غزل الحجازيين وذوقهم.

وقد يوطِّىء «الفرزدق» لمديحه بقطعة رائعة من «شعر

---

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ١٧٤) الجنب الجافي: القلق المضطرب فهو لا يلزم مكانه. أهم جفا: أي ثقل.

(٢) الديوان(ق: ٤) وانظر(ق: ٤٦، ٢٤٤، ٢٤٦) الموردون: أصحاب الإبل يوردونها الماء. الساغبة: الجائعة. النفس من الماء: ما كان كافياً. الشبم: البارد. المنح: العطاء.

الحنين»، ويذيع حزنه على فراق العراق، ويعلن أنه لولا الممدوح ما تحمّل من اوجاع الغربة ما تحمّل:

لــوى ابــنُ أبــي الــرقــراقِ...

....

....

....

فلو كان لي بالشام مثلُ الذي جَبَتْ
ثَقيــفٌ بــأمصــارِ العــراقِ وأكثــرا

فقيـلَ أتـهِ لـم آتِـهِ الـدهـرَ ما دعـا
حمـامٌ علـى سـاقٍ هـديـلاً فقـرقـرا

فما كنتُ عن نفسي لأرحلَ طائعاً
إلى الشامِ حتى كنتَ أنتَ المؤمّرا[1]

وشيء من هذا ـ بل كلّ هذا ـ يصنعه «جرير» أيضاً:

دعــوتُــكَ واليمــامــةُ دونَ أهلــي
ولــولا البعــدُ أَسمعــكَ المنــادي

وقــد كُنّــا نحــب جمــادَ رهبــى
ومــا بيــن الــوريعــة والمقــادِ

وسلمــانيــنِ نــذكــرُ مــن هــوانــا
إلـى الـدُّور الـدواخـلِ فـي الجِمـادِ

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٢٤٠).

وودَّعْنا الحفائرَ من فُليج
وحيّاً يسكنونَ رحى الثمادِ

لقد طيّبْتُ نفسي عن صديقي
وقد طيّبْتُ نفسي عن بلادي

فأَصبحنا وكلٌّ هَوى إليكم
يُقعقعُ نحو أرضكُمُ عمادي[1]

وتتعدد ألوان هذه المقدمات الفنية الصغيرة في مدائح هذين الشاعرين الكبيرين، ولولا أننا نخشى الإطالة أو التزيُّد لوقفنا عليها واحدة بعد أخرى. بيد أننا ينبغي أن نذكر أن الصورتين السابقتين هما أجمل صور هذه المقدمات وأحفلها بالعناصر الإنسانية. ونضيف إليها مقدمة ثالثة لا تقلُ عنهما فتنة وجمالاً، بل لعلها تفوقهما، هي مقدمة الشكوى وتصوير الجائحات وبؤس الرعية. وقد تتخذ هذه التوطئة أحياناً طابعاً فكاهياً طريفاً عند «جرير» على نحو ما رأيناها عند «الحطيئة»، يقول:

ماذا ترى في عيالٍ قد برِمْتُ بِهِمْ
لم تُحصَ عِدَّتُهمْ إلاَّ بِعدَّادِ

كانوا ثمانينَ أو زادوا ثمانيةً
لولا رجاؤكَ قد قتّلتُ أولادي[2]

---

(١) الديوان(ق: ٢٠٤) جماد رهبى والوريعة وسلمانين والمقاد وفليج ورحى الثماد: أمكنة معروفة.
(٢) المصدر السابق(ق: ٢٥٧).

وتختلف مواقف هؤلاء الشعراء من التصريح بالطلب، فيرتفع صوت السؤال في مديح «جرير» حتى ينقلب ضراعة في كثير من المواطن. ويصرّح «الفرزدق» بالسؤال أحياناً، ويعفّ أحياناً بل هو ينسخه وينفيه نفياً كما في قوله:

وما ساقَها من حاجةٍ أجحفَتْ بها
إليكَ ولا من قِلّةٍ في مُجاشعِ
ولكنّما اختارتْ بلادَكَ رغبةً
على ما سواها من ثنايا المطالعِ(١)

ويصرّح «أعشى همدان» بالسؤال أيضاً، ولكن «كثير عزّة» ـ وبكثيرٍ عجب وحمق وإيمان بتكافؤه مع ممدوحيه ـ ينأى بنفسه عن مرارة السؤال، بل هو ـ أحياناً ـ يرفع نفسه إلى مكانة عالية فإذا هو يجد على «عبد العزيز بن مروان»، وإذا هذا الممدوح يسعى بودّه إليه:

ومازالتْ رُقاكَ تَسلُّ ضغني
وتُخرجُ من مكامنِها ضِبابي
ويَرقيني لكَ الحاوونَ حتى
أجابَكَ حيّةٌ تحت الحِجابِ(٢)

بل هو يقول «لعبد الملك بن مروان» ـ وهو خليفة المسلمين شيئاً من ذلك:

---

(١) شعر الفرزدق(ق ص: ٤٨٩).
(٢) الديوان(ق: ٤٣).

وإنَّ أميـرَ المـؤمنيـنَ هــو الـذي
غزا كامناتِ النصحِ مني فنالَها[1]

ويقسـم هـؤلاء الشعـراء مـديحهـم بيـن الممـدوح وقـومـه، ويشركون انفسهم أحياناً ـ ولاسيما «الفرزدق» ـ طرفاً ثالثاً في هذا المدح. بيد أننا نلحظ بينهم فروقاً، فليس يحسن «الفرزدق» القسمة، بل هو ـ على الأصح ـ يرفض أن يلتزم حدودها وقيودها، ويندر أن نظفر بصورة الممدوح ساطعة في شعره، فهو يبدّدها تبديداً، أو قل هو يجمع أشتاتها جمعاً غير متناسق في الأظهر الأعم من قصائده، ولا نقصد بذلك أن «الفرزدق» لا يحسن المديح، بل نقصد أنه قلما يمضي في رسم صورة ممدوحه في أبيات متلاحقة دون أن يعترض هذه الأبيات بأمور شتى فيفرّق بعضها عن بعضها الآخر.

ويحرص «جرير» على إبراز صورة ممدوحه، فتسطع في مديحه صور ولاة العراق ـ ولاسيما صورة الحجاج المؤمن الحازم! ـ سطوعاً شديداً فكأنه كان يرسمها بماء الذهب، أو بشعلة من النار المتوهجة على نحو ما نرى في قوله:

مَـنْ سـدّ مُطّلَـعَ النّفـاقِ عليهـمُ
أَمْ مَـنْ يصـولُ كصـولـةِ الحجّـاجِ
أمْ مَـنْ يَغـارُ علـى النسـاءِ حفيظـةً
إذْ لا يثقـــنَ بغيـــرة الأزواجِ

---

(١) المصدر السابق(ق: ١).

إنَّ ابـنَ يـوسـفَ فـاعلمـوا وتيقنـوا
مـاضـي البصيـرةِ واضـحُ المِنهـاجِ

مـاضٍ على الغَمـراتِ يُمضـي هَمّهُ
والليـلُ مُختلِـفُ الطـرائـق داجِ

منـعَ الـرُّشـا وأراكـمُ سُبُـلَ الهـدى
واللـصَّ نكّلَـهُ عـنِ الإدلاج

فـاستـوسقـوا وتبينّـوا سبـلَ الهـدى
ودعـوا النجـيَّ فليـسَ حيـنَ تَنَـاج

يـاربَّ نـاكـثٍ بيعتيـنِ تـركتَـهُ
وخِضـابُ لحيتِـهِ دمُ الأوْدَاجِ

فـاذا رأيـت منـافقيـن......
.....................[1]

ومن حقّ «عبد الملك بن مروان» أن يغار من هذا المديح الرائع الذي قيل في والٍ من ولاته، فقد ذهب «الحجاج» بمديح «جرير»، ولم يكد يترك للخليفة شيئاً.

ولاتقل صورة أهل العراق وضوحاً عن صورة «الحجاج» وإن يكن «جرير» جللّها بالسواد فكأنه رسمها بالفحم أو القار: إنهم جبناء منافقون ناكثون ببيعتهم، عمي عن الحق، لصوص مخالفون دين المسلمين[2] ، أو ـ على حد تعبيره ـ:

---

(١) الديوان (ق: ١١) وانظر (ق: ٣٤) استوسقوا: استقيموا.
(٢) الديوان (ق: ١١، ٣٤، ٧١)

دعـا أَهـلَ العـراقِ دعـاءَ هـودٍ
وقـد ضلّـوا ضـلالـةَ قـومِ هـودِ[١]

وليست تختلف صورة العراقيين عند «أعشى همدان»ـ على حبه لهم وشفاعته فيهم ـ عن صورتها عند «جرير» اختلافاً كبيراً، فهي مثلها سوداء قاتمة[٢].

ويتميز مدح «كثير» عامة بميزة هامة هي تصوير الواقع والبعد عن المغالاة، أو هي: ميزة «الاعتدال»، ولذا كانت صور ممدوحيه مرسومة رسماً واضحاً دقيقاً في كثير من الأحيان، ولاسيما صورة «عمر بن عبد العزيز» وصورة «عبد الملك بن مروان»، الأول في تقاه وإسلامه الصارم، والآخر في حكمته وبأسه وحزمه وحروبه التي لاتكاد تتوقف. ومن الطبيعي ألا يعجب نقادنا القدماء باعتدال «كثير» ويعدّوه تقصيراً[٣]، «وإنه من المفارقة حقاً أن يكون الرجل المتهم بالحمق من أكثرهم حرصاً على مستوى طبيعي عقلاني في قصائده»[٤] على حدّ قول الدكتور إحسان عباس.

وإنه لمن الطبيعي أن يتجه هؤلاء الشعراء إلى تسجيل حروب الخلافة ضد الثائرين والمتمردين في الأمصار الإسلامية المختلفة، وأن يمجّدوا هذه الحروب وقوادها، ويصوروها جهاداً في سبيل

---

(١) المصدر السابق(ق: ٢٤٤).
(٢) الصبح المنير (ق: ١٠).
(٣) ديوان كثير عزة ص٦١ ومابعدها.
(٤) المصدر السابق ص٧١.

الله والذود عن الإسلام. وكان من الصبيعي أيضاً أن يستدير هؤلاء الشعراء إلى أولئك الثائرين والمتمردين، ويصوروهم خارجين على الدين ـ لا على الحكم وحده ـ ، ويحصبوهم بهجاء مرٍّ شديد. ولذا امتلأ هذا المديح بالإشارات التاريخية، ولاسيما مدح «الفرزدق» و«جرير» اللذين صورّا مواقف القبائل المختلفة من السلطة الرسمية من جهة، ومن الثائرين والمتمردين من جهة أخرى. وأصبح هذا المدح ـ كما هي الحال لدى السلفيين ـ يفرض على قارئه حظاً من الثقافة التاريخية إذا أراد أن يحسن فهمه.

لقد كثرت ينابيع المدح في هذا العصر، ووجد الشعراء بين أيديهم كنوزاً من المعاني لاتعرف النفاد، فراحوا يتحدثون عن هذه الحروب، ويعيدون الحديث مرة تلو أخرى. ولقد أصاب ابن الزبير وابن الأشعث والخوارج وسواهم من أعداء الخلافة الكثير ـ بل الكثير جداً ـ من سهام هؤلاء الشعراء. وأنا لاأريد أن أستظهر على هذا الأمر، فمدائح الشعراء ملأى بالشواهد، ويصعب أن تمضي في ديوان من دواوينهم قليلاً دون أن تلتقي شاهداً أو شواهد جمة على ما نقول.

بيد أن هذا الاتفاق في حديث الشعراء لايحول دون وجود تلوينات فنية متميزة في حديث كل منهم. فنحن نجد في مديح «الفرزدق» ظاهرة فنيّة جديرة بالتسجيل هي ظاهرة اقتراض روح الفخر ومعانيه، أو لفِّ المدح بالفخر ـ كما يقولون ـ، فروح الفخر تجري في أرجاء مختلفة من مديح هذا الشاعر، وتقلب لونه إلى لون أحمر قان، على نحو مانسمع في هذه الأبيات التي نجتزئها

من مدحة له في «عمر بن هبيرة الفزاري»:

إِنَّ لآلِ عـــديٍّ أثلـــةً فَلَقَـــتْ
صفـاةَ ذبيـانَ لاتـدنـو لهـا الشجـرُ

منها الثرى وحصى قيسٍ إِذا حُسِبَتْ
والضـاربـون إذا مـا اغـرورقَ البصـرُ

فـلا يُكـذِّبُ مِـنْ ذبيـانَ فَـاخـرُهَـا
إذا القبـائـلُ عَـدَّتْ مجـدَهـا الكُبَـرُ

أبـي لهـا أن تُـدانيهـا إذا افتخـرَتْ
عنـدَ المكـارمِ والأحسـابُ تُبْتَـدَرُ

أَنَّ لآلِ عـــديٍّ فـــي أرومتِهـــمْ
بيتيـنِ قـد رَفَعَـتْ مَجـديهمـا مُضَـرُ

بيـتٌ لآلِ سُكيـنٍ طـالَ فـي عِظَـمٍ
وآل بـدرٍ همـا كـانـا إِذا افتخـروا

بيتيـنِ تقعـدُ قيـسٌ فـي ظـلالِهِمـا
حيثُ التقى عند رُكنِ القِبلة البشرُ[1]

ليس في هذا الشعر شيء من المديح إذا أحببت الإنصاف، ولكنه قطعة من شعر الحماسة القاني. وقد تبدو نغمة الفخر في بعض أرجاء هذا المدح أقوى منها هنا وأعلى رنيناً، فتتوالى الأبيات في تعداد البيوت العريقة بيتاً بيتاً، حتى لا يرتاب السامع لحظة في أن «الفرزدق» قد غادر سوق المديح، وراح يجري طلقاً

(١) شعر الفرزدق (ق ص: ٢٨٠). الكبر: صفة للقبائل.

في حلبة الفخر والحماسة، فليس في هذه الأبيات أية أمارة تدل على أنها في المدح سوى مانعرفه من أن هذه البيوت التي يعدّدها «الفرزدق» واحداً واحداً هي بيوت الممدوح لابيوت الشاعر:

فمنهـنَّ بيـتُ الحـوفـزانِ الـذي بـه
تُفلِّـل بَكـرٌ حـدَّ نبـلِ المُنـاضـلِ

وبيـتُ المثنّـى عـاقـرِ الفيـل عَنـوةً
بيـابـلَ إِذْ فـي فـارسٍ مُلـكُ بـابـلِ

وبيتٌ لمسعودِ بنِ قيسِ بن خالدِ
وذلـك بيـتٌ ذكـرُهُ غيـرُ خـامِـلِ

وبيـتٌ لمغـزوقِ بـنِ عمـروٍ وهـانـىءٍ
منيـفُ الأعـالـي مكفهـرٌّ الأسَـافـلِ

وبيـتُ أَبـي قـابـوس مصقلـةَ الـذي
بنـى بيـتَ عـزٍّ أُسُّـهُ غيـرُ زائـلِ

وبيـتُ رويْـمٍ ذي المكَـارمِ والعلـى
أنـافَ بعـزٍّ فـوقَ بـاعِ المُفـاضِـلِ(١)

ويبدو «جرير» أموياً أكثر من الأمويين أنفسهم، وينتشر الهجاء السياسي في مديحه حتى يغدو لوناً متميزاً، وهو يصبغ هذا الهجاء بصبغ ديني دائماً، فالخارجون على السلطة الرسمية منافقون وعصاة وملحدون وكفار وعمي وأهل ضلالة.

ولكنه لايسلك في هجائه مسلكاً فنياً واحداً، فقد يقرر المعنى

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٦٦٦).

الذي يريده تقريراً ثم ينصرف عنه، وقد يقف عليه فيتأنىّ في وقوفه. وهو يسمّي هؤلاء المهجوين حيناً كابن الأشعث وابن المهلّب وبعض الخوارج و. . . ويعمهم بالهجاء دون تسمية حيناً آخر:

- آلُ المهلَّـبِ فـرَّطـوا فـي دينهـمْ
وطغَـوا كمـا فعلـتْ ثمـودُ فبـاروا

إنَّ الخـلافـة يـابـنَ دحمـة دونهـا
لججٌ تَضيقُ بها الصدورُ غِمارُ[1]

- كـم مـن عـدوٍّ فجـذَّ الله دابـرَهُـم
كـادوا بمكـرهـمُ فـارتـدَّ فـي بـورِ

وكـانَ نصـراً مـن الـرحمـنِ قـدَّرَهُ
وَالله رَبُّـكَ ذو ملـكٍ وتقـديـرِ[2]

ويسترعي انتباهنا في مدح «كثيِّر» أمران: أما الأول فحرص هذا الشاعر على تصوير الواقع - كما قدمنا -، وهو لذلك يصور موقف الرعية من الحكم وخروجها عليه، ويبين أن الأمويين إنما ثبّتوا ملكهم بحدّ السيف، يمدح «عبد الملك بن مروان» فيقول:

أحـاطَـتْ يـداه بـالخـلافـةِ بعـدمـا
أراد رجـالٌ آخـرونَ اغتيـالهَـا

فمـا تـركـوهـا عنـوةً عَـن مـودَّةٍ
ولكـنْ بحـدِّ المشـرفـيِّ استقـالهـا[3]

---

(١) الديوان(ق: ١٨٩)
(٢) المصدر السابق (ق: ١٣).
(٣) الديوان(ق: ١).

أو يقول له أيضاً:

نهيتَ الأُلى راموا الخلافَةَ منهُمُ
بضربِ الطّلى والطعن حتى تنكّلوا[1]

أو يمدح أخاه «عبد العزيز بن مروان» فيقول:

أبوكَ حمى أَميّةَ حين زالَتْ
دعائمُها وأَصحرَ للضِّرابِ

وكانَ المُلكُ قد وهنَتْ قُواهُ
فردَّ المُلكَ منها في النِّصابِ[2]

وأما الأمر الثاني فهو الاقتراض من الغزل، ومزج مااقترض بالمدح مزجاً جميلاً، أو هو ـ كما يقولون ـ لفّ المدح بالغزل، وهو مسلك فني بديع حقاً. وقد مرّ بنا أن «الحطيئة» هو الذي ابتدع هذا المسلك، ثم ذكر الناس «كثيِّراً» ونسوا «الحطيئة»! يمدح «عبد الملك» فيقول:

إذا ماأرادَ الغزوَ لم تَثْنِ عزمَهُ
حصَانٌ عليها نظمُ دُرٍّ يَزينُها

نَهتْهُ فلمّا لم ترَ النهي عاقَهُ
بكت فبكى مما شَجَاها قطينُها

ولم يثنه عندَ الصبّابة نهيُها
غداةَ استهلّتْ بالدموعِ شؤونُها[3]

---

(١) المصدر السابق (ق:٣٢)

(٢) المصدر السابق (ق:٤٣). زالت دعائمها: تحطمت عمد الخلافة. أصحر: برز للمضاربة. رد الملك في نصابه: أقره وجعله في أهله.

(٣) المصدر السابق (ق:٢٩). الحصان: المرأة العفيفة. القطين: الحشم.

والتفت بعض هؤلاء الشعراء يسجل حروب الخلافة الخارجية ويمجِّدها، على نحو مانرى في مدح «جرير» الذي أنشده في «معاوية بن هشام بن عبد الملك»:

أمّا العدوُّ فقد أَبحتَ ديارَهُم
وتركتَ أَمنعَ كلِّ حصنٍ مُبْلَدا
فتحَ الإلهُ على يديكَ برغمهِمْ
وملأْتَ أَرضَهمُ حريقاً مُوقَدا
ولقد أبحتَ من «العُقابِ» منازلاً
نرجو بذلكَ أَن تنالَ الفرقدا[1]

ولكن هذه الحروب لم تظفر برعاية هؤلاء الشعراء عامة، فكأن الحروب الداخلية سدّت السبيل إليها.

وأشاد «الفرزدق» و«جرير» ببعض الأعمال العمرانية كشق الأنهار وبناء القناطر وسوى ذلك[2]. وذكرا بعض ضروب العقوبات التي كانت سائدة يومئذ كالنفي والسجن[3]. وتحدث كلاهما من وراء وراء عن خلافات البيت الأموي الداخلية.[4]

واستغلّ «الفرزدق» اسم ممدوحه «أسد بن عبد الله القسري» فناداه «بابي الأشبال»، أو حاول أن يتخذ من الاسم مادة فنية

---

(١) الديوان(ق: ٦٤). المبلد: المستوي بالأرض. العقاب: قلعة رومية.
(٢) شعر الفرزدق (ق ص: ٤٢، ٤٢٧). وديوان جرير (ق: ٤٤، ١٧٩).
(٣) شعر الفرزدق (ق ص: ٣٢٤، ٧٠٢). وديوان جرير (ق: ٢٣٢).
(٤) شعر الفرزدق (ق ص: ٦٥٤). وديوان جرير (ق: ٥٥)

يطوّعها ويوظفها في خدمة المدح [1]، ولكنه لم يبلغ بذلك مابلغه ـ فيما بعد ـ شاعر العربية الكبير «المتنبي» حين راح يشتقّ من اسم «سيف الدولة» مادة فنية زاهية.

ولقد شاعت في مديح هؤلاء الشعراء جميعاً فكرة سياسية هامة ذات طابع ديني هي «فكرة الجبر» التي كانت تلقى هوى عميقاً في نفوس الأمويين. وقد غالى هؤلاء الشعراء وأسرفوا ـ ولاسيما جرير ـ في توكيد هذه الفكرة وتقريرها في النفوس. فإذا السلطة الأموية تحمي جلدها بهذه الدرع القوية الواقية، فكل ماتفعله بإذن الله وأمره!! هكذا زيّف الشعراء ـ يشركهم في ذلك آخرون كثيرون ـ صورة الدين، وقدموا للطبقة الحاكمة التي ارتبطوا بها كل ماكانت تطلبه منهم، بل ربما أكثر مما كانت تطلب، واصطفّ إلى جانب أعوان السلطة حزب سياسي آخر هو «حزب الشعراء».

وحيثما اتجهت في هذا المديح رأيت العناصر الاسلامية مبثوثة فيه، فهو مطبوع بطابع إسلامي بارز ولاسيما مدح «جرير». وليست تخطىء العين هذه الأضواء القرآنية الجميلة التي يوشّح بها هؤلاء الشعراء مدحهم، فهم يصدرون فيه عن عالم جديد من القيم الاسلامية الجديدة، ويضمون إليها طائفة من القيم الجاهلية الموروثة، ويستعير «جرير»و «الفرزدق» كثيراً من القصص القرآني كقصة «يوسف» و«ثمود» و«نوح» وسواهم، ويريان في هذا

---

(١) شعر الفرزدق (ق ص: ٣٤٠).

القصص بنية فنية جاهزة لها في وجدان المسلمين رصيد ضخم من المشاعر والأحاسيس[1].

وقد يثوب بعضهم إلى وجدانه أحياناً لسبب أو لآخر، فيرهف السمع إلى نفوس الناس وقد وطئتهم الحياة وطئاً ثقيلاً، فيحس أن مرارة الحياة وغصصها أشد مما كان يظن وأقسى، وأن الناس يتجرّعونها تجرّعاً كأنها العلقم أو هي أشد مرارة منه.

وليس يبعد أن تكون هذه العودة إلى الفقراء والمظلومين بين وقت وآخر صدى لآراء الفرق الاسلامية المتحررة أو الثائرة على سلطان الخلافة الأموية.

ويعدّ «الفرزدق» زعيم هذا الاتجاه إلى تصوير بؤس الرعية وظلم السلطة الرسمية وممثليها، فيلتقي «رؤبة» ويمضيان معاً في سبيل واحدة، فهو يصور الفقر المرّ الشديد الذي خنق الناس خنقاً فكادوا يلفظون أنفاسهم من الجوع. إنهم مهزولون لايشبع الطائر من لحم أحدهم لو مات، تغشاهم الذئاب من الشدة فكلهم ساهر يذودها عن عياله. بل هم همُّوا بذبح الكلاب والحمير!! ونحن لانستطيع أن ننشد المقطع كاملاً فهو طويل، ولكننا نجتزىء منه هذه الأبيات:

فقلـتُ لهـمْ إنْ يُبلـغِ الله نـاقتـي
وإيّـايَ أُنبـي بـالـذي أنـا خـابِـرُهْ

---

(١) شعر الفرزدق (ق ص: ٢٠١، ٢١٣، ٣٢٤، ٤٢٧، ٦١٥، ٧٠٢) وديوان جرير (ق: ٣٤، ٤٤، ١٨٩، ٢٤٤، ٢٥٧).

بحيثُ رأيتُ الذئبَ كلَّ عَشيّةٍ
يروحُ على مهزولِكُمْ ويباكِرُهُ
ليَجتزَّ منكم إنْ رأى بارزاً لهُ
من الجِيَفِ اللائي عليكم حظائِرُهْ
أَغِثْ مُضَراً إِن السنينَ تتابَعَتْ
عليها بحزّ يكسرُ العظمَ جازِرُهْ
فكل معّدٍ غيرهم حول ساعدٍ
من الريفِ لم تُحظَرْ عليهم قناطِرُه
وهم حيثُ حلّ الجوعُ بينَ تهامةٍ
وخيبرَ والوادي الذي الجوعُ حاضِرُهْ
بوادٍ بهِ ماءُ الكلابِ وبطنُه
بِهِ العلمُ الباكي من الجوعِ ساجِرُهْ
وَهَمّتْ بتذبيح الكلابِ من الذي
بها أَسَدٌ إذ أمسك الغيثَ ماطِرُهْ
وقَالت بنو ذبيانَ إن حمارنَا
طعامُ حياً جوفانُهُ وحوافِرُهْ
ولو لم تكن عبسٌ تُقاتِلُ مسَّها
من الجوعِ ضُرٌّ لايُغَمِّضُ ساهِرُهْ[1]

---

(١) شعر الفرزدق (ق ص: ٣٩٠). حظائر الجيف: يشير إلى عادة لهم فقد كانوا إذا أجديوا ووقع في إبلهم الموتان جعلوا جيفها حولهم ليدفعوا بذلك عن سائرها. العلم. الجبل. ساجر: أرض معروفة، أضاف ساجراً إلى العلم.

أرأيت كيف فتك الجوع بالناس شرّ فتك فدفع بعضهم إلى العدوان على سواهم، وأنهك الآخرين إنهاكاً مرعباً فإذا هم يعيشون حالة من الموت المتجدد؟ إنها الحياة حين تقسو حتى تغدو ضيقة كالجلد أو أضيق منه.

ويصور «الفرزدق» الرعية أحياناً، وقد اجتمع عليها الفقر والجدب وظلم السلطة الرسمية، فيبدع في هذا التصوير، وينحرف بقصيدة المدح لتكون شهادة على العصر الذي يزيف صورته الحكام وصنائعهم. فهو يصور تجمير الناس في البعوث دون أن تصرف لهم الأعطيات. ويصور ظلم السعاة وكيفية جباية الأموال، وما يضطر إليه الناس من الربا، وباختصار: هو يصور صنوف العذاب التي تذيقها السلطة لرعاياها، وينتهي إلى تصوير اليأس القاتل الذي حاق بالناس فإذا هم يحسدون الموتى، ويتمنون لو يكونون موتى هم الآخرون فراراً من هذا الظلم! ولسنا نغلو إذا قلنا: إن «الفرزدق» لا يتفوّق في هذا الحديث على «المعتدلين» وحدهم بل على «الإحيائيين» جميعاً، فهو يصور هذا الظلم تصويراً بديعاً رائعاً، وبذا يكون قد منح قصيدة المدح الأموية دماء غزيرة تدفقت من عروق الفقراء المظلومين فزادتها ألَقاً وجمالاً، وعقدت الآصرة بينها وبين «شعر الرفض» الذي امتلأ به هذا العصر.

إن «الفرزدق» ـ في بعض مدائحه ـ يمثل المعارضة السياسية التي لاتجد سبيلاً إلى التعبير عن آرائها إلا من داخل السلطة نفسها، وإن بعض هذه المدائح يمثل تمثيلاً دقيقاً آراء هذه المعارضة وقد صيغت صياغة دبلوماسية واضحة.

ونحن لانستطيع أن ننشد ماقاله «الفرزدق» جميعاً، ولكننا نحيل إلى رائيته الرائعة:

طَـرَقَـتْ نَـوارُ ودونَ مطـرِقِهـا
جَـذْبُ البُـرى لنـواحـلٍ صُعْـرِ

التي قالها في مدح «سليمان بن عبد الملك»، ونجتزىء منها هذه الأبيات:

وَيجمِّـــرونَ بغيـــرِ أعطيَـــةٍ
فـي البـرِّ مَـنْ بعثـوا وفـي البحـرِ

ويكُلِّفُـــونَ أَبـــاعـــراً ذَهَبَـــتْ
جيفَـــاً بَليـــنَ تقـــادمَ العصـــرِ

حتـــى غَبَطْنـــا كـــلَّ مُحْتَمَـــلٍ
يُمشـــى بـــأَعظِمِـهِ إلـــى القبـــرِ

وتمنّـــتِ الأَحيـــاءُ أَنّهـــمُ
تحـتَ التـرابِ وجـيءَ بـالحَشـرِ

....

....

بـــل مـــارأيْـــتُ ولاسمعْـــتُ بـــهِ
يـــومـــاً كيـــومِ صـــواحـــبِ القصـــر

فـــاذكـــر أَرامـــلَ لاعطـــاءَ لهـــا
ومسجّنيـــنَ لمـــوضـــعِ الأجَـــرِ

لِـــوْ يبتَلَـــوْنَ بِغَيْـــرِ سجنِهِـــمِ

صَبروا ولو حُبِسوا على الجمرِ[1]

وماأكثر مايصور «جرير» بؤسه وبؤس أسرته، ويغمض عينيه عن البؤس العام! ولكنه أحياناً يفتح هاتين العينين المغمضتين، ويراقب أحوال الناس، ويصغي إلى مواجعهم، ويرفع شكواه مما سمع ورأى إلى الخليفة ويسأله الفرج[2].

وقد ظل هذا الشاعر زمناً يمدح «الحجاج»، ويذيع في الملأ أخبار بطشه وظلمه وجبروته بعد أن يزيّنها في أعين الناس، ويلقي عليها ظلاً دينياً فتنقلب إلى جهاد في سبيل الله وصدع بأمره، وتنفيذٍ لمشيئته!!

حتى إذا صارت مقاليد الحكم بيد «سليمان بن عبد الملك»، ودالت دولة «الحجاج» انقلب «جرير» يصور مظالم هذا الوالي الذي اكتوى العراق بناره وقوته الغاشمة خلافة «عبد الملك بن مراوان» وابنه «الوليد». ويبدع «جرير» حقاً في تصوير ظلم «الحجاج»، فيتخيّر أغلب عناصره الفنية من عالم الضعف والرقة والبراءة ـ عالم الأنوثة والطفولة ـ، ويختار الجوانب العليلة أو الضعيفة من هذا العالم ـ الأرامل، اليتامى، البائسات، المرأة

---

(١) المصدر السابق (ق ص: ٣٢٤) وانظر(ق ص: ٣٤٩) التجمير: حبس الجيوش في المغازي. يكلفون أباعراً ذهبت: يأخذون الصدقات عن الإبل جميعاً ما مات منها ومالم يمت. صواحب القصر: اشارة إلى ماكان يفعله الحجاج بنساء الخارجين على الخلافة، فقد كان يحبسهن ويسيء معاملتهن.

(٢) الديوان(ق: ٧٣).

المعلقة بثديها في سجن الحجاج ـ،ثم يصورها وهي تموت كل يوم موتاً جديداً في جحيم هذا الوالي:

ألا هَـــلْ للخليفـــةِ فـــي نِـــزارِ
فقـــد أَمسَـــوا وأَكثـــرهُـــمْ كُلُـــولُ

وتـــدعـــوكَ الأَرامـــلُ واليتـــامـــى
ومَـــنْ أَمســـى وليـــسَ بـــهِ حَـــويـــلُ

وتشكـــو المـــاشيـــاتُ إِليـــكَ جهـــداً
ولا صَعْـــبٌ لهـــنَّ ولا ذَلُـــولُ

وأكثـــر زادِهـــن وهـــنَّ سُفْـــعٌ
حُطـــامُ الجِلـــدِ والعَصَـــبُ المليـــل

ويـــدعـــوكَ المكلّـــفُ بعـــدَ جهـــدٍ
وعـــانٍ قـــد أَضـــرَّ بـــهِ الكُبـــولُ

ومـــازالـــت معلّقـــةٌ بثـــدي
بـــذي الـــدّيمـــاسِ أو رجـــلٌ قتيـــلُ(١)

أرأيت من هو «الحجاج» الذي قال فيه«جرير» أجمل مدائحه؟ أرأيت صورة الناس تحت طغيان هذا الحاكم الذي كان «جرير» يقرنه بالأنبياء؟ إن خيانة المثقفين لوطنهم عريقة في المجتمع العربي ـ فيما يبدو ـ!

---

(١) المصدر السابق (ق: ٢٣٢) الكلول: ج كل وهو العيال على غيره. حويل: قوة. الماشيات: أراد الأرامل. حطام الجلد والعصب المليل: يعني أنهن يشوين القد وعصب الميتة ويأكلنها. المكلف: الذي كلف فوق طاقته. الديماس: سجن الحجاج.

ليت «جريراً» قال هذا الشعر قبل غروب شمس «الحجاج». ولكن الأمَانيَّ شيء وذهب «الحجاج» وعقابه المرّ شيء آخر.

لقد أسرفنا في القول قليلاً ونحن لما نزل في دروب السلفيين نفسها لانكاد نحيد عنها، فأين وجه الخلاف الذي زعمناه قائماً في المديح أيضاً بين السلفيين والمعتدلين؟

لن أضيف جديداً إذا قلت : إن فروقاً تفرق مديح المعتدلين عن مديح السلفيين حقاً، ولكن هذه الفروق لاتبلغ مبلغ الفروق في التقليدين السابقين ـ المقدمة والرحلة ـ، ولذا ينبغي علينا أن نبحث عنها في الملامح الدقيقة لا في القسمات البارزة.

ونستطيع أن نحصر هذه الفروق في دائرتين: دائرة موضوعية، ودائرة أسلوبية. فقد مرّ بنا أن السلفيين يحيون كثيراً من الرسوم والموضوعات الجاهلية ـ وهذه هي الدائرة الأولى ـ، وأنهم يحيون كثيراً من الظواهر الأسلوبية الجاهلية ـ وهذه هي الدائرة الثانية ـ. فإذا نظرنا في مديح المعتدلين رأيناهم يبعثون هم الآخرون هذه الرسوم والموضوعات والأساليب الجاهلية، ولكن بعثهم يختلف عن بعث السلفيين اختلافاً ظاهراً، فهم لايكثرون من هذه المواد التراثية إكثارهم، وهم لايمتدون في الحديث عنها امتدادهم، أي إن فكرة «المضاهاة والحذق الفني» تغيب وتتوارى، وتحلّ محلها فكرة أخرى هي فكرة «المزاوجة بين التراث وروح العصر»، أى فكرة «الاعتدال» في الاتكاء على التراث وفي الاستمداد من روح العصر.

يحيي هؤلاء المعتدلون بعض موضوعات المدح القديم كوصف الجيش والجدب والإبل والنهر وسوى ذلك، ولكنهم يغفلون بعض هذه الموضوعات مما ينتشر انتشاراً واسعاً في المدح السلفي كوصف السيل والسحاب. ثم هم ـ وهذا أهم ـ لايكثرون من ترديد هذه الموضوعات في مديحهم. وهم أخيراً ـ وهذا هو الأهم ـ لايطيلون في حديث هذه الموضوعات إطالة السلفيين عادة.

وتنتشر في مديح المعتدلين الظواهر الأسلوبية الجاهلية كالاستطراد والاستدارة، ولكن انتشارها محدود بل محدود جداً على خلاف حالها في مدح السلفيين. وهي ـ في الغالب ـ قصيرة مقتضبة تدل بآن واحد على روح الإحياء من جهة وعلى روح الاعتدال من جهة أخرى.

وقد يكون «الفرزدق» في مديحه أقرب هؤلاء المعتدلين إلى السلفيين، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ يخالفهم مخالفة واضحة، فيقل انتشار الموضوعات البدوية القديمة في مديحه قلة شديدة تقطع بأننا أمام ذوق يختلف اختلافاً ما عن الذوق السلفي.

وإذا استثنينا وصف الجيش وتصوير القحط لم يكد يبقى في مدح «الفرزدق» شيء يذكر من موضوعات المدح القديم، ويكفي أن نذكر أن صورة النهر العريقة لم تتردّد سوى مرتين أو ثلاث في كل هذا المدح الذي امتلأ به ديوان الشاعر، بل هي ـ على الأصح ـ لم ترد سوى مرة واحدة بصورتها الواسعة المعروفة!

وأن هذا الشاعر الذي ملأ آذاننا فخراً ـ أو صياحاً ـ بكرمه لم يكد يقف على جفان الممدوح، وهو ـ أيضاً ـ لم يذهب مذهب القدماء في تعداد أعطيات الممدوح ووصفها.

وقد يكون «الفرزدق» أكثر من استخدام بعض الظواهر الأسلوبية الجاهلية كالاستدارة في معرض «التوكيد»ـ الأقسام ـ، ولكن علة ذلك لاتعود إلى أثر التراث، بل تعود إلى مواقف الاعتذار الكثيرة التي وقفها الشاعر في هذا المدح حتى غدا «الاعتذار» لوناً فنياً مميزاً فيه. ويكاد يغيب من مدح «الفرزدق» هذا الأسلوب الفني الجاهلي العريق الذي امتلأ به المدح السلفي ـ أعني الاستدارة في معرض المفاضلة ـ، حتى لانكاد نعدّ له سوى استدارة واحدة أو استدارتين إذا اتسعنا قليلاً بمفهوم هذه الاستدارة.

ويستطرد «الفرزدق» في مديحه أحياناً كالسلفيين، ولكنه لايكثر من «الاستطراد» إكثارهم، ولايطيل فيه ـ عادة ـ إطالتهم.

ولاأحب أن أتزيّد في التماس الفروق بين مدح «الفرزدق» ومدح السلفيين، فليس يرتاب قارىء شعر الفرزدق في أن هذا الشاعر يبني جملته الشعرية بناء عسيراً متداخلاً في أغلب الأحيان، وأنها تبدو ـ لذلك ـ بعيدة عن الاستواء أو الصقل الشديد الذي نعهده في الجملة السلفية عامة. وتبدو مدائح «الفرزدق» ـ في أحيان كثيرة ـ قلقة الأطراف والمداخل، فكأنه كان يبنيها بقسط كبير من المشقة، فهو لايستطيع التحكم بحجارتها الضخمة تحكماً دقيقاً، ولايستطيع الإذعان لقيودها

الفنية الصارمة إلا قليلاً، ولايقوى على ترديد النظر فيها وتنقيحها وصقلها. «وحقا تتراءى قصائده كأنها تماثيل ضخمة قدّت من صخر أصمّ، بذل صاحبها في سبيلها كثيراً من الجهد والعناء والمشقة ونضح الجبين، ولكنه - مع ذلك - لم يفلح في صقلها وتهذيبها ووضع اللمسات الفنية الأخيرة عليها، فظلت محتفظة بخشونة الصخر وجفوته»[١] على حد عبارة الدكتور «يوسف خليف» الرائعة.

لقد كان «الفرزدق» مملوءاً بالفخر، خارجاً على ذوق المجتمع في كثير من الأمور، فلم لايكون خارجاً على الذوق الفني بعض الخروج في بناء مدائحه؟

وموضوعات المدح القديم أقل انتشاراً في مدح «جرير» منها في مدح السلفيين، بل هي أقل انتشاراً منها في مدح «الفرزدق» أيضاً، فإذا أحببنا الإنصاف قلنا إنها نادرة في مديح هذا الشاعر، فهو قلّما يلمّ بها، فإذا ألمّ اقتصد في حديثها كما في قوله يصف الإبل التي يرجوها من ممدوحه:

أَغثني وأَصحابي بضامنةِ القِرى
كأَنَّ بأَحقيها مقبّرةً وُفْرا

إذا هيَ سافَتْ نَورَ كلِّ حَديقة
لها أَرَجٌ أضحَتْ مشافرُها صُفرا[٢]

---

(١) تاريخ الشعر العربي في العصر الاسلامي: ص١٨٥.

(٢) الديوان (ق:٢٢٢). ضامنة القرى: أراد إبلا تكفيه قرى الأضياف. كأن باحقيها مقبرة: اراد كأن ضروعها زقاق مقبرة. سافت: شمت، وأراد هاهنا رعت.

أو هو يقتصد في حديثها القديم، ويرسم له صورة جديدة لاعهد للمدوح بها كما فعل في تصوير جيش «الحجاج»، فقد أوجز في تصوير جيشه البري إيجازاً شديداً، ثم راح يصور سفنه في البحر بشيء من الأناة:

صَبحْتَ عُمانَ الخَيلَ رَهْواً كأنها
قطا هاجَ من فوقِ السماوةِ ناهِلُ

يُناهبنَ غيطانَ الرَّقاقِ وترتدي
نِقالاً إذا ما استعرَضَتْها الجَراولُ

سلكتَ لأهلِ البرِّ برّاً فنلتَهُمْ
وفي اليمِّ يأتمُّ السفينُ الجوافِلُ

تَرى كل مرزابٍ يُضَمّنُ بهَوُها
ثمانينَ ألفاً زايلَتْها المنَازِلُ

جَفولٍ ترى المِسمار فيها كأنّهُ
إِذا اهتزَّ جذعٌ من سُميحةَ ذابِلُ

إِذا اعترك الكلاّءُ والماءُ لم تُقَدْ
بأمراسِها حتى تثوبَ القَنابِلُ

تخالُ جِبالَ الثلجِ لمّا ترفّعَتْ
أَجِلّتُها والكيدُ فيهنَّ كامِلُ

تشــقّ حبَـابَ المـاءِ عــن واسقـاتِـهِ
وتَفرسُ حوتَ البحرِ منها الكَلاكِلُ(١)

ولاريب في أن هذا الاقتصاد في تصوير الجيش البرّي، وهذا النزوع إلى الاطالة في تصوير السفن، هما من علامات روح «الاعتدال» أو «التحرر من عبودية القديم» التي نصف بها «جريراً».

وإذا كان «جرير» زاهداً - كما رأينا - في موضوعات المدح القديم، فهو أشد زهداً في أساليبه الفنية. وقد نستطيع أن نعدّ له بضعة استطرادات، ولكننا لانكاد نعدُّ له شيئاً من الاستدارات الفنية، فإذا وقفنا على واحدة منها نهضت دليلاً ساطعاً على روح الاعتدال التي يتصف بها هذا الشاعر:

مـا البحـرُ مغلـوبـاً تسمـو غـواربُـهُ
يعلـــو السفيـــنَ بـــآذيٍّ وإزبـــادِ
يـومـاً بـأوسـعَ سيبـاً مـن سِجـالِكـمُ
عند العُناةِ وعندَ المُعتفي الجادي(٢)

أرأيت كيف تقلّصت «الاستدارة» وانكمشت أطرافها حتى

---

(١) المصدر السابق (ق:٧١). رهواً: متتابعة. السماوة: موضع معروف. ناهل: عطشان. الرقاق: الارض الصلبة. النقال: العدو. الارتداد والرديان: السرعة. الجراول: الحجارة. الجوافل: المسرعة. المرزاب: السفينة الضخمة. بهوها: وسطها وأراد هنا جميع السفن لا السفينة الواحدة. المسمار: الدقل وهو موجه السفينة. الكلاء: اجتماعها. حتى تثوب القنابل: أى لاتضبط إلا بأعوان كثيرة. القنابل: الجماعات. أجلتها: أشرعتها. الكيد: السلاح. حباب الماء: طرائقه. واسقاته: تتابع امواجه. الكلاكل: الصدور.

(٢) المصدر السابق (ق:٢٥٧) مغلولب: هائج كثير الماء. الآذي: الموج.

لاتكاد تسترعي النظر؟ لقد غابت فكرة «المضاهاة» عن ذهن «جرير»، ولذا استطاع أن يتحرر من ربقة الاستدارة القديمة ورسومها.

ونرى في مدح «كثير» طائفة من موضوعات المدح القديم ورسومه، كوصف الجيش والأسد والنهر وسواها، ولكنها لاتتردد في هذا المدح تردداً واسعاً، ولاتسمه بسماتها الخاصة، بل هي - إذا استثنينا وصف الجيش - تكاد تغيب وتتوارى في لجّة المدح العالية.

وإنه لفرق كبير بين صور هذه الموضوعات في مدح «كثير» وصورها في مدح الشعراء السلفيين، فهي في مدح أولئك الشعراء موضوعات حيّة متشعبة، وهي في مدح «كثير» صور ضيقة شاحبة على نحو مانرى في قوله يمدح «عبد العزيز بن مروان»:

وأخوف في الأعداءِ من ذي مهابةٍ
بخفّـانَ وَرْدٍ واسـعِ العيـنِ مُطْفِـلِ
لَـهُ جَـزَرٌ فـي كـلِّ يـومٍ يجـرُّهُ
إِلى لبُواتٍ في العريـنِ وأَشبـلِ[1]

أو هو يصف كرم ممدوحه فيرسم للقحط صورة خاطفة باهتة، بل نحن نسرف حقاً في إطلاق كلمة «صورة» على هذه الإشارة السريعة:

---

(١) الديوان(ق: ٤٥). ذو مهابة: يريد أسدا. خفان: مأسدة. مطفل: ذو اطفال. جزر: فريسة.

وَمُخْتَبَـطُ الجـادي إذا مـاتتـابَعَـتْ
على الناسِ مثنى قرَّةٍ وجدوب[1]

وقل مثل ذلك أو دونه في إشارته إلى «العواذل»:

إذا مـاأَفـادَ المـال أودى بفضلِـهِ
حقـوقٌ فكـرهُ العـاذلاتِ يـوافقـهْ[2]

ويبعث «كثير» بعض الظواهر الأسلوبية الجاهلية، فيستطرد أحياناً، ويلوذ بالاستدارة أحياناً أخرى، ويأتي بها في معرض التوكيد آناً وفي معرض المفاضلة آناً آخر، ولكنه يوجز فيها ـ أغلب الأحيان ـ إيجازاً شديداً على نحو مانرى في قوله يمدح «عبد العزيز بن مروان»:

فـأُقسـمُ مـا مِـنْ خُلّةٍ قَـد خبـرتُهـا
من الناسِ إلاَّ قد فضلتَ خلالهَا[3]

وقد يسلك مسلك الاستدارة في معرض المفاضلة فيقول:

إِليـك فليـسَ النيـلُ أصبـحَ غـاديـاً
بـذي حُبُـكٍ يعلـو القُـرى متسنِّـمِ

---

(١) المصدر السابق (ق:١١) مختبط: موضع طلب المعروف. الجادي: السائل. القرة: شدة البرد.

(٢) المصدر السابق (ق:٤٩). أفاد: أعطى. اودت الحقوق به: ذهبت به، أى أداها عن أصحابها فذهبت بما لديه من فضل ماله. كره العاذلات يوافقه: لأنهن يحاولن عبثاً أن يثنينه عن كرمه.

(٣) المصدر السابق (ق:١). خلة: صفة، وكان حقه أن يقول: الا قد فضلتها، ولكنه أعاد الضمير إلى «الناس».

بطـامٍ يكـبُّ الفُلـكَ حـولَ جَنـابِـهِ

لأَذقـانِـهِ مُعلـولـب المـدِّ يـرتمـي

بـأفَضـلَ سيبـاً منـكَ بـل ليـسَ كلُّـهُ

كبعـضِ أَيـادي سيبِـك المتقسِّـم[1]

هكذا يؤكّد «كثير»، كما أكّد الفرزدق وجرير، صلته الوثيقة بالتراث، وانعتاقه من عبوديته في الوقت نفسه، وهذه هي سمة «الإحياء المعتدل».

وعلى قلّة ماانتهى إلينا من مدح «أعشى همدان» فإننا نجد في هذا المدح بعض الموضوعات التقليدية المعروفة كتصوير القحط في معرض الحديث عن كرم الممدوح، وتصوير الجيش في معرض المدح بالقوة، ثم تصوير النساء وقد هزم بعولتهن في الحرب، فهن ينادينهم ويذرين الدموع حزناً مما يذكّرنا «بالنابغة الذبياني».

ولايسلـك «أعشـى همـدان» مسلكـاً فنيـاً واحـداً فـي هـذه الموضوعات، فقد يسرف في حديثها حيناً شأن السلفيين على نحو ماصنع حين تحدث عن القحط[2]، وقد يقتصد حيناً آخر شأن المعتدلين كما صنع في حديثه عن النساء[3]. ومهما يكن فإن قلّة هذا المدح تجعل من العسير أن نقطع في الحكم عليه،

---

(١) المصدر السابق (ق:٤٧). الحبك: التجعد والتكسر. متسنم: مرتفع. الطامي: المد المرتفع. اعلولب: أخذ في الاشتداد.

(٢) الصبح المنير (ق: ٨)

(٣) المصدر السابق (ق:١٠).

ولكن هذه الصعوبة لاتغير من الأمر شيئاً فصورة «المدحة» لدى هذا الشاعر تختلف اختلافاً واسعاً عن صورتها لدى السلفيين.

هل نسرف بعدئذ إذا قلنا: إن «المعتدلين» يفترقون عن «السلفيين» كرّة أخرى في «المديح» بعد أن افترقوا عنهم في «المقدمة» و«الرحلة»؟ لقد حاول السلفيون أن يبثّوا في مديحهم روح العصر، فنقلوا إلى أرجائه كثيراً من أصداء الحياة المتدفقة من حولهم، ووصلوه بهذه الحياة وصلاً ظاهراً، فانعقدت بينه وبينها الأواصر، وفارق صورته القديمة مفارقة واضحة، فتخلّص من الجمود والنمطية والتكرار، وتدفّقت ينابيعه وكنوزه بين أيديهم. ولكنهم ظلوا ـ على الرغم من كل ذلك ـ ينزعون في بناء هذا التقليد منزعاً فنياً سلفياً، فقد أسرتهم «المضاهاة» أسراً شديداً، فانتشرت موضوعات المدح القديم ورسومه انتشاراً واسعاً في هذا المدح، وظلت الظواهر الأسلوبية العريقة تحكمه وترسم صورته وتحقق ملامحها.

وقد حاول «المعتدلون» أيضاً أن يشيعوا في مديحهم روح العصر، وأن يعقدوا الأسباب قوية بينه وبين الحياة، فارتسمت صورتها في مرآته جليّة، واستداروا نحو المدح القديم يبعثون طائفة من رسومه وموضوعاته وأساليبه الفنية، ولكنهم لم يشعروا نحوه بعقدة القداسة التي شعر بها السلفيون. ولم يطب لهم أن يتقيدوا بكل أغلاله الفنية التي رسمها القدماء، فتحرروا من هذه الأغلال إلا يسيراً، وراحوا يبنون هذا التقليد بقدر صالح من الحرية، فانتشرت الموضوعات المدحية القديمة فيه انتشاراً ضيقاً

محدوداً، وتوارت الظواهر الأسلوبية القديمة في أرجائه أو أوشكت فكأنها آثار القافلة على الرمال وقد طمرتها الريح السافية إلا قليلاً.

ويبدو «القطامي التغلبي» موطناً للنزاع أو الحيرة حقاً، فصورة «قصيدة المدح» في ديوانه مضطربة شديدة الاضطراب. فهو يبني تقليدين من تقاليدها الكبرى ـ هما المقدمة والرحلة ـ بناء يوشك أن يكون سلفياً. فمقدمة الأطلال في بعض مدائحه مبنية بناء محكماً دقيقاً كأن شاعراً سلفياً كبيراً هو الذي بناها[١]. والمقدمة الغزلية تصدر عن ذوق جمالي لايكاد يختلف عن الذوق القديم إلا قليلاً[٢].

وصورة الظغائن لديه تشبه صورتها التقليدية، ولكن الشاعر يعزف بعض العزوف عن تصوير محاسن النساء الجسدية، ويصف بعض محاسهن المعنوية[٣]. وهو يزاوج ـ كالسلفيين ـ في بعض مقدماته فتطول[٤].

و«حديث الرحيل» في مدائحه مطبوع بطابع إحيائي سلفي بارز، فهو يحافظ على معالمه الكبرى جميعاً: الصحراء ـ الناقة ـ

---

(١) ديوان القطامي التغلبي (ق:٢٢) تحقيق د.ابراهيم السامرائي. دكتور أحمد مطلوب. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠.
(٢) المصدر السابق (ق: ٥).
(٣) المصدر السابق (ق: ١٠).
(٤) المصدر السابق، القصيدة نفسها.

قصص الحيوان الوحشي[1] .

فإذا جاوزنا هذه المظاهر السلفية ـ أو التي توشك أن تكون سلفية بصورة عامة ـ وجدنا أمامنا طائفة واسعة من المظاهر المعتدلة بل المتطرفة في اعتدالها وتحرّرها من القديم. فصورة «المديح» لديه تخالف صورة «المدح السلفي» مخالفة شديدة، فليس في هذا المدح شيء من رسوم المدح القديم وموضوعاته، وهو لايحتفظ بأية ظاهرة من ظواهره الفنية العريقة. وبناء الجملة الشعرية لدى «القطامي» متميز تميزاً واضحاً، فهي جملة قصيرة واضحة، بعيدة عن التعقيد والالتواء، يسيرة كأنها تأتي عفو الخاطر فلا تعرف الصقل والتنقيح والمعاودة.

ولعل «القطامي» من أشد الشعراء عزوفاً عن الاحتفال ببناء مدائحه، وهو بذلك يقترب من «الفرزدق» أو يفوقه، فنرى الأغراض الشعرية تتلاحق ـ بل تتزاحم على الأصح ـ حتى يغدو أمراً عسيراً أن يحاول المرء استشفاف صورة واحدة ـ ولو تقريبية ـ لهذه المدائح. وهو من أشد الشعراء انصرافاً عن التزام المنهج التقليدي في بناء قصيدة المدح، فقد يعبث عبثاً شديداً بصورة تقاليدها فإذا هو يعترض المدح ـ وقد أوشك على الفراغ منه ـ بالرحلة فيتمزق هذا التقليد شرّ ممزق[2] . وقد يعترض الفخر بالمدح فيمزّقه أيضاً[3] .

---

(١) المصدر السابق (ق: ٢، ٥).
(٢) المصدر السابق (ق: ٢).
(٣) المصدر السابق (ق: ١٠).

وقد يعترض الرحلة ـ وقد أوشك على الفراغ منها ـ بالفخر فتتمزّق هي الأخرى[1]. باختصار: إن «القطامي» يحطم صورة «قصيدة المدح» حين يمزّق هذه التقاليد ويعبث بصورتها كل هذا العبث.

وإذاً أليس من حق المرء ـ والحال على مابيّنت ـ أن يتساءل: هل نعدّ «القطامي» سلفياً أم نعدّه معتدلاً أم نراه مجدّداً بعيداً عن دائرة الإحياء الواسعة؟

أمّا أنا فأرى أنه أحد هؤلاء المعتدلين إذا كنا نعتقد أن الاعتدال هو إحياء القديم دون عبودية له. وليس من الضروري ـ في رأيي ـ أن يتخذ الاعتدال أو التحرر من سلطان القديم مساراً فنياً واحداً معلوماً، وإذا كنا نريد أن يسلك الشعر دروباً فنية بعينها فكأننا نريد أن نشدّ وثاقه من جديد إلى قضبان من نار لن تلبث أن تحرق أجنحته الجميلة الزاهية.

وبعد

فقد كان في هذه العدوةِ من الوادي فريق من الشعراء يختلف بين حين وآخر إلى معبد الشعر القديم، فيطوف به، ويسمع تراتيل كهّانه وعرّافيه، ويعكف بين جدرانه زمناً يتأمل نقوشه وتصاويره وآياته الفنية جميعاً، ويتلقّى في أبهائه الفسيحة كثيراً من أصول الصناعة الفنية. فإذا امتلأت نفوسهم بما سمعوا ورأوا، وذاقوا من

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥)

خمرة الفن المقدسة طعم السحر، شاع في أعطافهم حنين إلى ذواتهم فانطلقوا خارج المعبد المهيب يصدحون بأغانيهم وقد داخلها ـ دون أن يطغى عليها ـ صوت تراثي عميق.

ونحن لانقول هذا القول افتتاناً بالصورة التي نرسمها، ولكننا نقوله تعبيراً دقيقاً عن موقف هؤلاء «المعتدلين» من الشعر القديم عامة، وعن صنيعهم «بقصيدة المدح» خاصة. فقد حافظ هؤلاء الشعراء ـ بصورة عامة ـ على صورة هذه القصيدة وعلى تقاليدها الكبرى، وبعثوا جانباً واسعاً من موضوعاتها ورسومها القديمة المستقرة، وتقيّدوا بطائفة من قيودها الفنية، ومضوا بها في السبيل التي كانت تسلكها، ولكنهم ـ على الرغم من ذلك ـ لم يذعنوا لقيودها الفنية الصارمة إذعان «السلفيين»، ولم تسترقّهم صورتها القديمة ـ في قسماتها الكبرى وملامحها الدقيقة ـ استرقاقهم، ولم يشعروا نحو القدماء بعقدة «القداسة أو النقص» التي شعر بها السلفيون، ومن ثم فقد تحرروا من أغلال كثيرة كان السلفيون يرسفون فيها، فعبثوا أحياناً بصورة هذه القصيدة، فلم يراعوا ترتيب تقاليدها الكبرى، أو اعترضوا تقليداً بآخر فمزّقوه وجعلوه أشتاتاً، أو مزجوا تقليداً بتقليد فغابت ملامح كليهما في ثنايا الآخر. وحوّروا في صورة كل تقليد من تقاليد هذه القصيدة، فنفوا سيادة «المقدمة الطللية»، وأزاحوها من موقع الصدارة، بل هدموها هدماً فانحسرت انحساراً شديداً، وفسحت الطريق أمام المقدمات الأخرى.

وأنزلوا «المقدمة الغزلية» مكانة عالية في مدائحهم، وحوّروا

في صورتها تحويراً جليّاً. ولم تنجُ بقية المقدمات فأَصابها قدر ظاهر من التغيير.

وحوّروا في صورة «الرحلة» تحويراً شديداً، فنسخوا أَبرز معالمها وأكثرها تشعّباً - أعني قصص الحيوان الوحشي -، فتقلّص هذا التقليد وانكمش، وافتقد بنيته الدرامية، واستحال لونه القاني إلى لونٍ شاحبٍ منطفىء.

وأنكروا في «المدح» على السلفيين إكثارهم من رسوم المدح القديم وموضوعاته وأساليبه الفنية وأخيلته، فاقتصدوا في هذه العناصر التراثية اقتصاداً ظاهراً حتى كادت تتوارى في لجّته العالية.

ولست أودّ أن أحصي هنا كل هذه الفروق التي تفرق «قصيدة المدح» لدى المعتدلين عنها لدى السلفيين، فبعض هذه الفروق - لاكلّها - يكفي لكي نصطنع هذه القسمة الفنية التي رأيناها، فنجعل القصيدة لدى السلفيين في عدوة من الوادي - وادي الإحياء -، ونجعلها لدى المعتدلين في عدوته الأخرى.

باختصارٍ ووضوح: لقد فهم المعتدلون العودة إلى التراث وإِحياءَه فهماً بعيداً عن فكرة «المضاهاة والحذق الفني» التي استعبدت السلفيين، فعبّروا بذلك عن روح شعري متميز يغاير الروح السلفي مغايرة ظاهرة. وعن هذا الروح الشعري المعتدل صدر هؤلاء الشعراء وهم يبنون - أو يجدّدون - هذه القلاع الفنية الحصينة التي نسميّها «قصائد المديح».

* * *

الفصل الثاني

قصيدة المدح الأموية الجديدة

* عبد الله بن قيس الرقيّات.
* الأحوص الأنصاري.
* إسماعيل بن يسار النسائي.

حين كانت الموجة الإحيائية العالية تجتاح العراق وأطرافاً واسعة من أرجاء الخلافة الأموية، وتطبع الحياة فيها بطابع إحيائي بارز كأنه الوشم في الوجه ـ على نحو مابيّنت ـ، كانت الحياة في الحجاز تسلك سبيلاً أخرى تنحرف كثيراً عن سبيلها في العراق. فقد تهيأت للحجاز في هذه الآونة أسباب شتى، فتحضر تحضّراً واسعاً، وفارقت الحياة فيه صورتها الجاهلية القديمة، «فمنذ هجرة الرسول عليه السلام أصبحت المدينة حاضرة للدولة الاسلامية الناشئة، وطوال عصر الراشدين إلى أن اتخذ «علي بن أبي طالب» من الكوفة حاضرة لخلافته ظلّ الحجاز مركز الخلافة، وظلّت غنائم الفتوح تتدفّق في حجور المجاهدين من الصحابة وأبنائهم المستقرّين فيه. حتى إذا ماقامت الدولة الأموية في الشام توجس «معاوية» خيفة من أهل الحجاز، فمن بينهم كانت الأرستقراطية القرشية المستقرّة في مكة منذ العصر الجاهلي، ومن بينهم كان جمهور صحابة الرسول المستقرّين في المدينة منذ الهجرة. وكان «معاوية» يدرك مدى الخطر الذي يتهدد دولته الناشئة إذا ماأتاها من أولئك أو من هؤلاء الذين لابدّ أنهم ضاقوا صدراً بانتقال الخلافة من بلادهم إلى الشام، وتحوّل الحجاز من مركز للخلافة ومستقرٍ للدولة إلى مجرد إقليم تابع لحكومة دمشق، وماترتّب على ذلك من آثار سياسية واجتماعية واقتصادية بعيدة المدى. ورأى «معاوية» بدهائه وذكائه أن يغرق الحجاز في بحر من الذهب حتى يصرف أهله عن التفكير في السياسة، ويحول بينهم وبين

المشاركة فيها. وانهالت الأموال على أهل الحجاز وتدفقت العطايا ملء ايديهم»[1] على حدّ قول الدكتور «يوسف خليف». ومع هذه الغنائم والأموال التي كانت تتدفّق على مدن الحجاز طوال عصر الفتوح، «كانت تتدفّق عليها أيضاً الأسرى والسبايا حاملة معها حضاراتها الأجنبية وتقاليدها الحضارية المختلفة»[2] على حدّ قوله أيضاً.

ولكن سلاح الذهب ـ على مضائه ـ لم يستطع أن يسترقّ النفوس الحجازية ـ وخاصة نفوس بعض الصحابة الكبار الذين كانوا يمنّون أنفسهم بالخلافة ـ، فخرج «عبد الله بن الزبير» يدعو لنفسه في «مكة» سنة ٦٣هـ، وبذا ابتدأت صفحة دامية في حياة الحجاز السياسية. ولقد أسرف الأمويون في الانتقام من أهل الحجاز على نحو ماأسرفوا في الانتقام من أهل العراق حيث تستقرّ المعارضة. ويكفي أن نذكر ان «مسلم بن عقبة المرّي» قد خرج ـ في خلافة يزيد ـ على رأس جيش إلى «المدينة» فهاجمها وهزم أهلها، وأباحها لجنده ثلاثة أيام متوالية يعيثون فيها فساداً، وتلك هي «وقعة الحرّة» المشهورة. وأن «الحصين بن نمير» الذي خلف «مسلماً» في قيادة الجيش الأموي قد سار بهذا الجيش إلى «مكة» سنة ٦٤هـ، فرمى بيت الله الحرام بالمجانيق، وحرّقه أهل الشام بالنار. وأن «الحجاج» قد سار على رأس جيش أموي في خلافة «عبد الملك»، فحاصر «مكة»وقذف «الكعبة» الشريفة

---

(١) تاريخ الشعر العربي: ص٥٢ ومابعدها.

(٢) المرجع السابق: ص٥٣.

بالحجارة سنة ٧٢هـ كأنه ينافس القائد الأموي السابق في الاستهانة بالمقدسات، وفي إلقاء الرعب والهلع في النفوس.

هكذا ملأ الأمويون أيدي الحجازيين بسلاسل الذهب حيناً، وبأغلال الحديد أكثر الأحيان. وفقد الحجاز سلطانه السياسي، ولم يبق للمدينة شأن «سوى أنها أصبحت داراً للتراث الاسلامي الذي صار موضوعاً لمصنّفات العلماء، كما أنها غدت ركناً تنزوي إليه الطبقة الساخطة التي تندحر جانباً والتي كان الفضل في تكوينها للنبي، فكانت من معزلها هناك تحاول من حين إلى حين أن تصل إلى تحقيق مطامحها»[(١)] كما يقول فلهوزن. وكان أهل المدينة يتكبدون من جرّاء هذه المحاولات مرارة العذاب والظلم.

وباختصار لقد كانت المدينة ـ كما يقول الدكتور شوقي ضيف ـ «موطناً من مواطن معارضة الأمويين، وقد قسوا على أهلها كثيراً في معاملتهم، تارة بتوجيه الجيوش إليهم، وتارة بإقامة ولاة يبطشون بهم. واستمرّت المدينة مغاضبة لهم طوال خلافتهم، لاتنسى خصومتهم، وما أذاقوها من سوء العذاب»[(٢)] .

وهكذا نزل الحجاز على حكم الأمويين مكرهاً، وأصبح بينه وبين أمنيّته في استرداد مجده السياسي القديم جبل من نار، ولم يبق أمامه إلا أن يقصر الطرف، ويخوض في هذا الترف الذي هيأته له الظروف، وكان «في المدينة اثناء العصر الأموي خمر

---

(١) تاريخ الدولة العربية: ص ٥٣.
(٢) شوقي ضيف: الشعر الغنائي في الامصار الاسلامية: ١/ ٢٥ الطبعة الأولى، مطبعة الاعتماد بمصر بلا تاريخ.

ومجون، وأكبر الظن أنه كان للجواري اللائي امتلات بهن المدينة أثر في ذلك، فقد كثرن في بيوت الأشراف والنبلاء، وكان كثير منهن أجمل من المرأة العربية، كما كان كثير منهن ميالاً إلى التهتك والخلاعة»[1] كما يقول الدكتور شوقي ضيف. وكان الغناء - كما يقول أيضاً - «أهم شيء في الحياة بمكة وغيرها من مدن الحجاز أثناء العصر الأموي، فقد أقبل الناس عليه إقبالا شديداً. ويخيّل إلى الإنسان أن أيام الناس ولياليهم كلها قد أصبحت غناء، ففي كل مكان وفي كل زمان لاتسمع إلا أحاديث الغناء والمغنين»[2].

هذه هي صورة الحياة في الحجاز: ثراء عريض هيأت له ظروف شتى، وعزلة سياسية فرضها الأمويون فرضاً، وسياسة داخلية قوامها العنف والإرهاب، وغناء يملأ البيوت والآذان والنفوس، وجوارٍ جميلات يشعن الحبور وقدراً غير يسير من التهتك والخلاعة والمجون، وشباب مترف حيل بينه وبين السياسة، وصبوة عميقة في النفوس إلى التحضر واندفاع حثيث إليه. ودون شك كان ثمة طائفة من الحجازيين تذهب في حياتها مذهباً آخر، فتعنى بالتراث الديني ولكنها كانت تمضي في الظل حتى لاتكاد تغير من ملامح الصورة شيئاً.

ولم يتورّط الحجاز في العصبيات القبلية كما تورّطت أرجاء واسعة من الدولة الأموية، ولم يشهد شيئاً من النشاط العلمي

---

(١) المرجع السابق: ١/ ٥١

(٢) المرجع السابق: ٢/ ٦١. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٣.

الذي كان يشهده العراق، فلا نعرف عن الحجاز أنه اشترك في جمع اللغة وتنقيتها، أو في بعث الشعر القديم وجمعه وروايته، وحتى «سوق عكاظ» كانت قد فقدت أهميتها في هذا العصر، ومن هنا كان الحجاز بعيداً عن الروح الإحيائي في الحياة والفن معاً.

ولذا كله لم يكن مستغرباً ان يصدَّ الشعراء الحجازيون عن الأنماط الفنية القديمة التي أصَّلها السابقون، وان يؤسسوا لأنفسهم نمطاً شعرياً جديداً كفيلاً بالتعبير عن حياتهم تعبيراً صادقاً حياً. وقد فتح هذا الشعر الذي ابتدعوه صفحة جديدة في ديوان الشعر العربي هي صفحة «الشعر الغنائي» على حد تسمية الدكتور شوقي ضيف. وحقاً عرف الشعراء العرب شيئاً من هذا الشعر في جاهليتهم، ولكنه شيء يسير يكاد ينطمر في كثبان الشعر الجاهلي مما يدعونا إلى أن نعدّ شعراء الحجاز المؤسسين الفعليين لهذا اللون من الشعر.

في هذه البيئة الحجازية التي تعبر عن ذوق جديد في الحياة والفن معاً ظهرت «قصيدة المدح الأموية الجديدة». ويبدو المدح لوناً شعرياً غريباً في لوحة الشعر الحجازي في هذا العصر، فليس فيما قدمنا مايساعد على ظهور هذا اللون التقليدي العريق إذا لم نتذكر أمرين: أولهما: ظهور الحزب الزبيري ومايرافق ـ عادة ـ ظهور الأحزاب من شعر سياسي بعضه شعر مديح، وثانيهما: اهتمام الأمويين بحزب الشعراء ورغبتهم في وجود مدّاحيهم في كل الأمصار الاسلامية سواء أكانت موالية لهم أم كانت مقرّاً للمعارضة، وقد كان من شعرائهم في الحجاز «الأحوص» و«أبو

العباس الأعمى»، ويقال إن جوائز «عبد الملك بن مروان» كانت تصل إلى «أبي العباس» وهو في الحجاز حتى ضاق بها «عبد الله ابن الزبير».

وتذكر المصادر الأدبية طائفة من المدّاحين في الحجاز كسعيد ابن عبد الرحمن بن حسان، وابن هرمة، والأحوص، وأبي العباس الأعمى، وإسماعيل بن يسار، ونصيب، وابن قيس الرقيّات وسواهم حتى يوشك المرء أن يظن أنه أمام نهر متدفق من المديح، ولكن هذا الظن لايلبث أن يتبدّد وهو يقلّب هذه المصادر، بل هو ينقلب إلى شعور بالخيبة والأسى إذا كان يبحث في هذه المصادر عن «قصيدة المدح» لا عن «المدح» وحده كما هي حالنا. وإنه لمن العسير حقاً أن نبني أحكاماً نقدية اعتماداً على هذه الأشتات المتفرقة التي تتردد في هذه المصادر مصحوبة بإشارات إلى أنها أجزاء من قصائد كاملة. بيد أننا ينبغي أن ننبّه إلى أنه ليس من الضروري أن تكون قصائد المدح الحجازية جديدة كلها أو أن يكون الشعراء الحجازيون مجددين كلهم، وإن كنا نظن ظناً أن التجديد هو السمة البارزة في شعرهم جميعاً. ومالنا نبعد ونحذر التورط في بعض الأحكام العامة بعد أن أخرجنا «كثّيراً» ـ وهو شاعر حجازي ـ من دائرة المجددين؟ ونحن لانستطيع أن نتحدث باطمئنان إلا عن اثنين من هؤلاء الشعراء جميعاً هما: الأحوص وابن قيس الرقيّات. وقد نضيف إليهما ـ في تردد شديد ـ إسماعيل بن يسار النسائي. ولكننا نستطيع أن نقرّر مع الدكتور شوقي ضيف أن شعر المديح كان

قليلاً في الحجاز «وحقاً وجد في مكة من شغلوا أنفسهم بالمديح، ولكنهم كانوا أقلية، وكانوا غالباً من الموالي مثل أبي العباس الأعمى الذي كان يتشيع للأمويين، وقلما وجدنا قرشياً يعنى بالمديح سوى ابن قيس الرقيات. على أن هذا المديح كان عارضاً في فنه»[١]. وهو يقول مثل هذا القول عن «المدينة» ثم يضيف «والحق أن من يبحثون عن شعر المديح في هذا العصر ينبغي ألّا يبحثوا عنه في المدينة، انما يبحثون عنه في العراق عند جرير والفرزدق وأمثالهما، وفي الشام عند الأخطل شاعر البلاط الأموي المشهور ومن نهج نهجه»[٢].

وليست تختلف «قصيدة المدح الجديدة» في رسالتها عن «قصيدة المدح الإحيائية»، فكلتاهما ترتبط بالطبقة الحاكمة، وتدافع عن مصالحها. وإذا كنا نجد بعض مدائح ابن قيس الرقيات في الزبيريين فإن هذه المدائح لاتغير من الأمر شيئاً لأنها - هي الأخرى - ترتبط بالسلطة الناهضة في الحجاز والعراق.

ولكننا نستطيع بعدئذ أن نرصد فروقاً كثيرة بين القصيدتين - الجديدة والإحيائية -، فروقاً في صورة القصيدة وتقاليدها الفنية الكبرى، وفروقاً في صورة كل تقليد، ثم فروقاً في الأساليب واللغة والأخيلة والموسيقا.

لقد حوّر هؤلاء المجدودن تحويراً واسعاً في صورة قصيدة

---

(١) الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية: ٢/١١٧

(٢) المرجع السابق: ١/١٠٥ ومابعدها.

المدح حين هدموا أحد تقاليدها الكبرى هدماً كاملاً، فجرّدوها منه، وراحوا يبنون مدائحهم من التقليدين الآخرين وحدهما. وهذا التقليد الفني الذي هدموه هو أشد التقاليد بداوة وأبعدها عن حضارة الحجاز وترفه، إنه تقليد «الرحلة» العريق الذي تظاهرت عليه الأيام يوماً بعد يوم، فإذا «المعتدلون» يقصّون بعض أطرافه ويهدمون أبرز معالمه ـ كما رأينا ـ، وإذا «المجددون» ينتزعونه من جذوره انتزاعاً وينسخونه، ويبرِّئون مدائحهم الحضرية من هذه الواحة الصحرواية التي تتداولها شمس الهاجرة المحرقة، ومرارة العطش الشديد، ونصب الرحيل، ويملؤها الصراع في سبيل حياة نقية خصبة. لقد تغيرت الحياة في الحجاز، وفارقت صورتها القديمة، وتخففت من خشونتها وجفائها، وأنكرت وجهها القديم إنكاراً جمّاً، وغرقت في الترف إلى آذانها فلم تعد تلك التقاليد الفنية البدوية تلقى صدى في نفوس الحجازيين، بل قل لم يعودوا يطيقون الالتفات إليها، فهي من رواسب تلك الحياة القديمة التي هجروها هجراً شديداً، واستبدلوا بها حياة أخرى أرق وأجمل. ألم نقل مراراً إن الفن موازاة رمزية للحياة؟ فإذا أسرفنا في التدقيق قلنا: إن كلا الشاعرين ـ ابن قيس والأحوص ـ قد ألمّ بحديث الرحيل مرة واحدة في مدائحه جميعاً، وإن «ابن قيس» قد اقتصد اقتصاداً شديداً في هذا الحديث حتى يصحّ أن نضرب دونه صفحاً. ونحن لانعتدّ بهذا الاستثناء النادر بل نرى فيه تأكيداً لانصراف كلا الشاعرين عن هذا التقليد على الرغم من معرفته به.

هكذا تخلّصت «قصيدة المدح الأموية الجديدة» من هذا اللون

الصحراوي الأصيل الذي كان ينتشر فوق أرجاء واسعة منها، وبذا فقدت علاقتها الحميمة بالطبيعة، فانحسرت المناظر الطبيعية عنها انحساراً شديداً. وإنه لفرق - أي فرق - بين «قصيدة المدح السلفية»، التي تحتل الطبيعة جانباً واسعاً منها، و«قصيدة المدح الجديدة» التي تجافي الطبيعة كل هذه المجافاة! لقد فتنت الحضارة - بترفها وغنائها - شعراء الحجاز كما فتنت الناس فيه، وخطفت أبصارهم وآذانهم كما خطفت قلوبهم، وجففت ينابيع الصحراء - أو الطبيعة عامة - من نفوسهم، فإذا مدائحهم تتجرّد من ثوبها الصحراوي كل هذا التجرّد.

فاذا يمّمنا وجوهنا نحو التقليدين الآخرين - المقدمة والمدح - نستجلي صورة كل منهما رأينا فروقاً أخرى بين هذه القصيدة الجديدة وأختها الإحيائية.

ولانخطىء إذا قلنا: إن «المجدّدين» يمضون في مجافاتهم للطبيعة وازورارهم عنها في مقدمات مدائحهم، وتظهر هذه المجافاة وهذا الازورار في مقدمة الأطلال، ولانقصد بذلك أن هؤلاء الشعراء يعزفون عن المقدمة الطللية فتقلّ في صدور مدائحهم فهذا أمر واضح، ولكننا نقصد - إضافة إلى هذا الأمر - أمراً آخر هو هذا التحول الذي أصاب الأطلال على أيديهم، فإذا هم يقتصدون في حديثها اقتصاداً شديداً، فتضيق صورتها وتنكمش أو تسرف في الضيق والانكماش، فيغيب منها وصف الحيوان والطير والنبات، ويختفي تصوير المطر والرياح وآياتها الباقية، ثم لايذكر شيء من هذه الرسوم الفنية إلا ذكراً خاطفاً. إن

تصوير الطبيعة برياحها ومطرها وحيوانها ونباتها هو من أبرز مقومات الأطلال، ولكن هؤلاء «المجددين» يعزفون عن تصوير هذه المظاهر الطبيعية عزوفاً شديداً فكأنهم يريدون أن تنقلب الجفوة بين «قصيدة المدح» و«الطبيعة» إلى قطيعة، وأن يصير الازورار عداء ظاهراً. إن الأطلال ـ هي الأخرى ـ كالرحلة لون صحراوي أصيل، يتصل بحياة البادية اتصالاً وثيقاً، وهي ـ من ثمّ ـ تخالف مخالفة شديدة الذوق الحجازي المترف المتحضّر، ولذا لم يكن مستغرباً ان ينقّي الشعراء المجددون وجوه قصائدهم من الملامح الصحراوية الجافة ومن أصباغها الدميمة في رأي أنفسهم، ولم يكن مستغرباً أيضاً ان ينحرفوا بهذه المقدمة ليجعلوا منها سبيلاً قصيرة ضيقة إلى مدينة الغزل الحجازي الرقيق على نحو ما يفعل «الأحوص»، فكأن هذه الأطلال هي هذه الدروب الصحراوية القاسية التي يسلكها المسافر قبل الوصول إلى مدن الحجاز المترفة المتحضّرة، فهو لايكاد يصدق أنه سوف يصل، فإذا هو يغذُّ السير حثيثاً لايكاد يلتفت إلى شيء مما يمرّ به، حتى إذا بلغ مدخل المدينة الغارقة في الترف والنعيم، وظلّلته ظلالها، راح يحدّثنا عن عشقه وهواه وأشواقه حديثاً هادئاً متأنياً.

ونحن نحس إحساساً عميقاً أن هؤلاء الشعراء لايتحدثون عن الأطلال التقليدية التي يتحدث عنها أكثر الشعراء ـ عادة ـ، بل هم يتحدثون عن ديار قومهم وقد أصابها الزمان أو أصابهم، فأطلال «ابن قيس الرقيات» زاخرة بالحزن الشديد والوجع المرّ، كأنما هو يمضغ حسرته لحظة لحظة لما آلت إليه هذه الديار القرشية بعد أن

تمزَّقت قريش وتفرَّقت في البلاد، إنه يذكر الديار ويسميها داراً داراً، ويبكي وحدة أهلها الضائعة ويذكر ما انطوى من أيامهم السعيدة، ولكنه الزمان الذي يدور بالناس أو ينقلب. وكل من يقرأ حديث الأطلال في مدائح هذا الشاعر يحس أنه إنما يستمع إلى لون من النشيج المرّ على نحو مانسمع في مقدمة مدحته الهمزية في «مصعب بن الزبير»، يقول:

أقفـرَتْ بعـدَ عبـدِ شمْـس كـداءُ
فكُـدَيٌّ فـالـرُّكـنُ فـالبطحـاءُ

فمِنـى فـالجمـارُ مـن عبدِ شمْـسٍ
مُقفــراتٌ فبلـــدَحٌ فَحِـــراءُ

فـالخيـامُ التـي بعُسفـانَ فـالجُحـ
ـفـةُ منهـم فـالقـاعُ فـالأبـواءُ

مـوحشـات إلـى تَعـاهـنَ فـالسقـ
ـيـا قفـارٌ مـن عبـد شمـسٍ خَـلاءُ

قـد أراهـمْ وفـي المَـواسـمِ إذْ يغـ
ـــدونَ حلـــمٌ ونـــائـلٌ وبهَـــاء

وحِســانٌ مثـلُ الـدّمـى عبشميّـا
تٌ عليهـــنَّ بهجـــةٌ وحيـــاءُ[1]

أرايت إلى «ابن قيس» كيف يعدّد هذه الديار القرشية واحدة

---

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات: (ق: ٣٩) تحقيق: د. محمد يوسف نجم. دار صادر، دار بيروت ١٣٧٨هـ ـ ١٤٥٨م.

بعد أخرى فكأنه يترك في كل منها بضعة من قلبه؟ أرأيت إليه كيف يردّد اسم «عبد شمس» مقروناً بهذه الديار الخالية؟ أرأيت إليه كيف ينعطف إلى الماضي، ويذكر نساء قومه الجميلات وقومه ذوي الشمائل الحلوة؟ لقد تحولت الخلافة عن الحجاز فأقفرت الدنيا في عيني «ابن قيس الرقيات»، وصارت شريطاً أسود من الحزن يمتّد على امتداد البصر. وليس يخفي «ابن قيس» حزنه على ماانتهى إليه حال «قريش»، ولايداري حنينه وشوقه، ولايتكتّم على مافي نفسه، ولايجمجم في الحديث عنها.

فإذا انكسرت شوكة «الزبيريين» واضطر «ابن قيس الرقيات» إلى مدح أعدائهم افتتح إحدى مدائحه فيهم بالوقوف على الديار، فذكر شوقه وحسرته، ثم ذكر إقفارها وتغيّرها وختمها هذه الخاتمة الغريبة:

بـادَتْ وأقـوتْ مـن الأنيـس كَمَـا
أَقـوَتْ محـاريـبُ دارسِ الأمـمِ
واستبـدَلَ الحـيُّ بعـدهـا إضَمـاً
هيهـاتَ غمـرُ الفـراتِ مـنْ إضَـمِ
دارٌ بـدارٍ وجِيـرةٌ حَـدُثُـوا
والله يقضـي فضـائـلَ الطِّعَـمِ[(١)]

ولست أرتاب في أن «ابن قيس» يتحدّث هاهنا عن الزبيريين، ويتحسّر على فراقهم وانطفاء جمرتهم، فقد تفرقوا واستحدث كل

---

(١) المصدر السابق (ق: ٢). إضم: واد دون المدينة.

منهم جيرة آخرين وداراً أخرى، وباعد بينهم الزمن «هيهات غمر الفرات من إضم». وإذا كنا لانحس مرارة في البكاء أو جزعاً شديداً فإنما يعود ذلك إلى هذا القنوط العميق الذي يملأ نفس «ابن قيس» فيتعزّى بالسابقين، ويذعن إذعاناً شديداً لما حدث، ويراه مقدوراً من الله لامفرّ منه، فهو الذي يقضي لكل بما يشاء «والله يقضي فضائل الطعم».

وفي أطلال «الأحوص» ـ على قصرها ـ قدر غير يسير من الشوق والحزن والحنين، فاذا أمسك الشاعر عن حديث الأطلال، وصار إلى الحديث عن صاحبتها راح يلفِّع هذه العواطف والمشاعر المتألقة بغمامة رقيقة من الغزل البديع على نحو مانرى في قصيدة له في «الوليد بن عبد الملك»، يقول:

أمنزلتي سلمى على القِدَم اسلما
فَقد هجتما للشوقِ قلباً متيّما

وذكّرتما عصرَ الشبابِ الذي مضى
وَجِدَّةَ وصلٍ حبلُهُ قد تَجذّما

وإنـي إذا حلّت ببيشٍ مُقيمةً
وحلَّ بوجٍّ جالساً أو تَتَهما

يمانيّةٌ شَطّت فأصبحَ نفعُها
رَجاءً وظنّاً بالمَغيبِ مُرجّما

أُحبُّ دنوَّ الدارِ منها وقد أبى
بها صَدْعُ شَعْبِ الدارِ إلاَّ تثلُّما

بَكاها وما يَدري سوى الظَنِّ مَنْ بَكى
أحيّـاً يُبكِّـي أم تُـرابـاً وأَعظُمـا[1]

ان أطلال المجددين - في ظني - تباين الأطلال التقليدية مباينة ظاهرة، فهم يفرّون منها فراراً فلا يبعثون سوى طائفة يسيرة - بل يسيرة جداً - من رسومها الفنية، وهم لايعكفون على بنائها بناء محكماً أو قريباً من الإحكام، ثم هم يملؤونها بالعواطف والأحاسيس والمشاعر، وأهم من هذا كله أنهم يودعونها طاقة وهّاجة من الرمز.

والمقدمة الغزلية هي سيدة المقدمات - دون منازع - في مدائح هؤلاء الشعراء، بل في أشعارهم كلها، وهي تفصح عن ذوق حضري جديد يغاير الذوق الإحيائي القديم ويفترق عنه. فنحن لانجد في هذه المقدمة سوى اليسير من الحديث عن مفاتن الجسد، فكأن الحضارة كفّت الرغبة الجامحة في النفوس عن الصهيل، وهذّبت الأحاسيس والمشاعر، فراح الشعراء يصورون وجدهم الشديد ومايستشعرونه من الأشواق والمواجع، ومايعتريهم من مرارة اليأس، ومايزدهيهم من بروق الأحلام والأمانيّ، وصار الغزل حديثاً عن العواطف والأحاسيس ومعاني

---

(١) شعر الأحوص الأنصاري (ق:١٤٧) جمعه وحققه: عادل سليمان جمال. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.
تجذم: تقطع. بيش: من بلاد اليمن. وج: الطائف. جالساً: يقال جلس القوم إذا أتوا الجلس أي نجد، وتتهموا إذا أتوا تهامة. مرجم: مظنون غير يقين. الشعب: الاجتماع.

الحب بعد أن كان عكوفاً في معبد الجسد.

ولم تكن أغزال هؤلاء الشعراء واحدة دائماً، بل تمايزت تمايزاً واضحاً في كثير من الأحيان، فأشرق بعضها بالحنين، وتوهجّ بعضها بالرمز، وتدفقت عواطف العشاق في أرجاء واسعة منها.

وتبدو «المقدمة الغزلية» في مدائح «ابن قيس الرقيات» أشبه بحجرة من المرايا، كل مرآة فيها تعكس جانباً من نفسية هذا الشاعر، فتتظاهر جميعاً على تصويرها وجلائها. فنحن نجد بعض مقدماته ترشح بالحنين إلى العراق وأيام صفوه الغابر فيه، أيام كان على مقربة من «مصعب بن الزبير» يرقب بكلتا عينيه هذا القائد القرشي الفذّ وهو ينشر أعلام الثورة ضد الأمويين، ويجاهد كي تعود الخلافة حجازية قرشية، وفي هذه المقدمات يسفح «ابن قيس الرقيات» دموعاً غزيرة، ويشكو البعد ونزوح الدار وحرقة الحب، بل إن الذكرى تستخفُّه فتشتجر معاني الحزن والفرح في نفسه اشتجاراً، ويومىء إلى مااعتراه من الشوق والحزن والفرح بكلمة «الطرب» مقرونة بالذكرى، وهو يتخذ من «كثيرة» ـ المرأة الكوفية التي يذكر الرواة أن «ابن قيس الرقيات» اختبأ في دارها يوم قتل مصعب بن الزبير فأحسنت معاملته إحساناً مابعده إحسان ـ رمزاً لهذا الصفو الغابر، ويودع حديثه عنها طاقة من الحنين الذي يتوهج بين جوانحه، على نحو مانسمع في مقدمة قصيدته البائية التي مدح بها «عبد الملك بن مروان»، يقول:

عـــادَ لـــهُ مِـــنْ كَثيـــرةَ الطّـــربُ
فعينُـــهُ بـــالـــدُّمـــوعِ تَنْسَكِـــبُ
كـــوفيـــةٌ نـــازِحٌ محلّتُهـــا
لا أَمـــمٌ دارُهـــا ولا سَقَـــبُ
والله مـــاإِنْ صَبَـــتْ إلـــيَّ ولا
يُعلـــمُ بينـــي وبينهـــا سبـــبُ
إِلاّ الـــذي أورثَـــتْ كَثيـــرة فـــي الـ
قلـــبِ وللحـــب ســـورةٌ عَجَـــبُ[1]

فهذه الذكرى التي ملأت نفس الشاعر «بالطرب» ـ أي بالحزن والفرح معاً ـ، وهذه الدموع الغزيرة المنسكبة، وهذه الشكوى من نزوح الدار، ثم هذه المشاعر الفياضة نحو «كثيرة»، أقول هذه الأمور كلها ليست سوى تعبيرٍ حيٍ عن الحنين الذي يتدفّق بين جوانح الشاعر إلى العراق وأيام صفوه وسعادته فيه. وقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف هذه الملاحظة فقال:

«ويحس كل من يقرأ مقطوعاته الغنائية فيها ـ يريد مقطوعات ابن قيس في كثيرة ـ انه بثّ في غزله بها حنينه إلى العراق وإلى مافاته هناك من نعيم الحياة، وكأنه يتخذها رمز دنياه ونعيمها الذي طرد منه، ولذلك كان شعره فيها يطبع بطابع من الحنين والأسف على دنيا

(١) الديوان (ق:١). نازح: بعيدة. الأمم: الوسط بين القريب والبعيد. السقب: القريب. سورة: حدة وسطوة.

زائلة»[1] . ثم يقول«وهذا الجانب في ابن قيس يلفتنا إلى مقدرة رمزية كامنة فيه، فهو يتخذ من كثيرة رمزاً لأيامه في العراق، ولذلك يكثر من بكائه ودموعه في غزله بها»[2] .

وقد لاحظ الباحثون أن «ابن قيس الرقيات» ينحو في بعض مقدماته الغزلية منحى هجائياً، وسمّوا هذا الضرب من الغزل «الغزل الكيدي» أو«الغزل الهجائي» أو «الغزل السياسي»، وردّوا أصوله إلى «عبد الرحمن بن حسان» حين شبّب «برملة بنت معاوية» فأغاظ يزيد وأباه، وإلى «العرجي» شاعر الطائف الغزِل، حين شبّب «بجيداء» أم«محمد بن هشام» وبزوجه«جبرة»، وكان «محمد» هذا والياً على مكة، فألقاه في غياهب السجن، فظل فيه حتى أدركته المنيّة. وليس يجنح الشعراء إلى هذا اللون من الغزل رغبة في الغزل والتشبيب، بل هم يجنحون إليه رغبة في نكاية خصومهم، فقد كان «ابن قيس الرقيات» زبيري الهوى فإذا هو يفتتح بعض مدائحه في «مصعب بن الزبير» بهذا اللون من الغزل، فيشبّب بنساء الأمويين أعداء ممدوحه السياسيين، على نحو مانرى في هذه القصيدة التي يمدح بها «مصعباً»، ويتغزل في صدرها «بأم البنين» بنت «عبد العزيز بن مروان» وزوج«الوليد بن عبد الملك»، يقول:

فَـدَعْ هـذا ولكـنْ حـا جـةٌ قـد كنـتُ أطلبُهـا
إلـى أُمِّ البنيـن متـى يُقَـرّبُهَـا مُقَـرِّبُهَـا

---

(١) الشعر الغنائي: ٢/ ٢٤٥.

(٢) المرجع السابق: ٢/ ٢٤٦.

أتَتْنـــي فـــي المنـــامِ فقلْـ ـــتُ هـــذا حيـــن أُعْقَبُهـــا
فلمّـــا ان فَـــرِحْـــتُ بهـــا ومـــالَ علـــيَّ أعْـــذبُهَـــا
شـــربـــتُ بـــريقِهَـــا حتـــى نَهِلْـــتُ وبـــتُّ أُشـــربُهـــا
وبـــتُّ ضجيعَهـــا جـــذلا نَ تُعجبُنـــــي وأُعجبُهـــــا
وأُضحكُهـــــا وأُبكيهـــــا وأُلبِسُهَـــــا وأَسلبُهـــــا
أعـــالجُهـــا فَتَصـــرعُنـــي فـــأُرضيهـــا وأُغضِبُهـــا
فكـــانـــت ليلـــة فـــي النّـــو مِ نسمـــــرُهـــا ونلعبُهـــا
فـــأَيقظَنـــا منـــادٍ فـــي صـــلاةِ الصُّبـــحِ يـــرقُبُهـــا[١]

ولاريب في أن «ابن قيس الرقيات» قد أغاظ بهذا الغزل عبد الملك بن مروان وابنه وأخاه، بل هو أغاظ الأمويين جميعاً اذا أحببت الدقّة، على الرغم من أنه صرّح بأن هذه القصة لم تكن حقيقة، ولكنها وقعت له في المنام.

ويعدّ الباحثون غزل هذا الشاعر في «عاتكة بنت يزيد بن معاوية وزوج عبد الملك» من هذا الغزل الكيدي أيضاً، فقد تغزل بها في صدر قصيدة يمدح بها «مصعباً». وأنا لاأنكر عليهم هذا الرأي، ولكنني أودُّ ان أخالفهم فيه. حقاً لست أدري لماذا أحسُّ وأنا اقرأ هذه القصيدة ـ أو فاتحتها الغزلية خاصة ـ أن «ابن قيس» لم يكن يريد من ورائها نكاية الأمويين أو التعريض بهم، ولم يكن يقصد إلى أن يمس عفاف هذه السيدة الأموية ـ ولنلاحظ أنه لم

(١) المصدر السابق (ق: ٤٨). أعقبها: أي صارت له. أعذبها: فوها.
ألبسها وأسلبها: يريد أنه يدنيها ويبعدها. يرقبها: أي يرقب الصلاة.

يحتط في الحديث عنها كما احتاط في حديثه عن «أم البنين» فقد كان يتحدث عما وقع له مع «أم البنين» في نومه، وهو هاهنا يتحدث عما كان منه ومن «عاتكة» حقيقة! ـ بل كان يريد شيئاً آخر.

وأنا أظن بعدئذ أن الذي حال دون استجلاء صورة هذه المقدمة استجلاء دقيقاً هو الانقطاع بها عن بقية القصيدة، فثمة أبيات تأتي بعدها بقليل وتجلوها لو أحسنا النظر إليها. فلنحاول النظر إلى هذه المقدمة عن كثب:

أعاتِكَ بنْتَ العَبشميّةِ عاتِكا
أثيبي امرأً أمسى بحبّك هالكا

بَدَتْ ليَ في أترابها فقتلنّني
كذلك يقتلنَ الرِّجالَ كذلكا

نظرن إِلينا بالوجوهِ كأنمَا
جلونَ لنا فوقَ البغالِ السبائكا

إِذا غَفَلَتْ عنّا العُيونُ التي تَرى
سلكنَ بنا حيثُ اشتهينَ المسالكا

وقالَتْ لَوَ انّا نستطيعُ لزاركُمْ
طبيبانِ منّا عالِمانِ بدائكا

ولكنَّ قومي أحدَثُوا بعد عهدِنَا
وعهدِكَ أضغاناً كَلِفنَ بشانكا

تُـذكِّــرنــي قتلــى بحَــرَّةِ واقــمٍ
أُصيبَتْ وأرماحاً قُطِعْنَ شَوابكا[1]

ليس عسيراً أن نقول: إن «ابن قيس الرقيات» يحاول نكاية الأمويين فيتغزل بسيدة أموية - هي زوج الخليفة - في صدر قصيدة يمدح بها أبرز أعداء الحكم الأموي، ولكنني - لا أكتمك - زاهد في هذا القول بعض الزهد. وإذا كان الأمر كذلك كان علينا أن نجازف بإبداء رأي آخر هو - دون شك - موضع نزاع شديد، ولكن متى كنت أخشى النزاع في الرأي أو أجحد به؟

إنني أحسّ أن هذا الغزل يكاد يختنق بالنشيج، أريد أن أقول بالنشيج المرّ، تخالطه مرارة الدمع فتزيده رقةً وصفاء، وتتغلغل فيه مواجع الخيبة فتكسر حدّته إلا قليلاً، وهو بعدئذ - وهذا هو الأهم - عابق بالحنين إلى وحدة الجماعة القرشية، فيه هذه الأطراف المتراحمة المتصارعة - إن كلا العاشقين متيّم بحبيبه، فالشاعر متهالك في حبه، وعاتكة أشدّ تهالكاً، ولكن قومها أحدثوا بعد عهدهما الوثيق أضغاناً!! أرأيت كيف تبطِّن الحسرة هذا الحب؟ -، وفيه هذا الجمال الأموي الفتّان: ألا ترى معي أن الشاعر لايتغزل بحبيبته وحدها، بل هو يتغزل بهؤلاء الأمويات الفاتنات جميعاً؟، وفيه أيضاً هذه العيون الغريبة التي تحول دون الصفاء والودّ. واذا كانت كلّ هذه الأمور في هذا الغزل ألسنا

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٠). الأتراب: الأقران. السبائك: قطع الذهب والفضة. حيث يشتهين المسالكا: أي سلكن بنا ماإشتهين من الحديث. حرة واقم: وقعة الحرة المشهورة التي استباح فيها الجند الأموي المدينة ثلاثة أيام متوالية.

نظلم الشاعر حين نظن أنه يكيد به الأمويين؟

وإنني لأستأذنك في العودة إلى الغزل، والوقوف قليلاً على هذا الشاعر المتهالك في حبه «أمسى بحبك هالكا»، أو على هذا العليل الذي تودّ حبيبته لو تسعفها الظروف فترسل إليه طبيبين عالمين بدائه، وعلى هذه العيون الغريبة التي تحاصر هذا الحب، فإذا فرغت من الوقوف حيث رجوتك أن تقف رأيتني أرجوك مرة أخرى أن تقرأ هذه الابيات التي تأتي بعد المقدمة الغزلية بقليل وتجلوها:

فهـل مـن طبيـبٍ بـالعـراقِ لعلّـهُ
يُـداوي كـريمـاً هـالكـاً مُتهـالكـا

فلـولا جيـوشُ الشـأمِ كـان شِفـاؤهُ
قـريبـاً ولكنـي أخـافُ النيـازكـا

أَخافُ الرّدى من دونها أَن أَرومَها
وأَرهـبُ كلبـاً دونهـا والسكـاسكـا

رجـالٌ هـمُ الأَقتـالُ مـن يـومِ راهـطٍ
أَجـازوا القتـالَ بيننـا والتسـافكـا[1]

أرأيت كيف يفصح «ابن قيس الرقيات» عن حنينه الجارف إلى وحده الجماعة القرشية؟ إن علّته التي تبحث لها حبيبته عن طبيب يسيرة البرء، ولكن جيوش الشام تحول دون شفائه منها..

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٠) النيازك: الرياح. السكاسك: حي من غير قريش. الأقتال: الأعداء.

وليست جيوش الشام جميعاً ولكنها هذه القبائل الغريبة ـ أو العيون الغريبة ـ التي أحلّت التسافك والغزو بين الإخوة من أبناء قبيلة قريش. ألم تناصر قبيلة «كلب» اليمانية «مروان بن الحكم» على «الضحاك بن قيس» ـ وكان من شيعة ابن الزبير ـ في مرج راهط؟

إنّ علّة «ابن قيس» هي تمزّق «قريش»، وإن شفاءه من علّته هو في التئام شملها، وإن الذين يحولون دون هذا الالتئام هم هؤلاء الأغراب من قبيلة كلب وسواها.

أرأيت كيف تتوازى هذه المعاني مع معاني الغزل، أو ـ على الأصح ـ كيف ترمز معاني الغزل إلى هذه المعاني؟

إنها زهرة الحنين التي ظلّت متفتحة في نفس «ابن قيس الرقيّات» فكأنه يسقيها بدم عروقه، الحنين إلى وحدة قريش وتنقيتها من الأغراب.

وآخر مقدمة غزلية نقف عليها هي مقدمة مدحته اللامية في «بشر بن مروان»، وهي مقدمة قصيرة جداً، ولكنها زاخرة بالرضا والسعادة والحبور، فقد قالها بعد أن صفح عنه «عبد الملك»، وولّى وجهه شطر العراق حيث يقيم ممدوحه:

قد أتانا من آلِ سُعدى رسولُ
حبّذا ماتقول لي وأقولُ

من فتاةٍ كأنّها قرن شمس
ضاقَ عنها دَمالجُ وحُجُولُ[1]

---

(١) المصدر السابق (ق: ٥٧).

أي حبور هذا الذي يتدفق في نفس «ابن قيس»؟ ومتى كان الغزل العربي يفيض بكل هذه البهجة؟ حبّذا ماتقول لي وأقول، بل حبّذا الحياة حين تطمئنّ بأهلها.

إننا نحسّ ـ أكاد أقول دائماً ـ أن الفواتح الغزلية في مدائح هذا الشاعر محملة بطاقة من الرمز لم يستطع الزمان أن يقضي على بريقها.

ويفصح «إسماعيل بن يسار النسائي» في غزله عن ذوق حضري رقيق، ففي هذا الغزل توجع وشكوى، وفيه رقة ظاهرة وعذوبة شجية، وفيه طاقة ضخمة من المشاعر والأحاسيس على نحو مانرى في هذه الأبيات التي يفتتح بها مدحته في «الغمر» أخي«الوليد بن يزيد»:

نـأتـكَ سليمـى فَـالهـوى متشـاجِـرُ
وفـي نـأيِهـا للقلـبِ داءٌ مخـامِـرُ

نـأتـكَ وهـامَ القلـبُ نـأْيَاً بـذكـرِها
ولـجَّ كمـا لـجَّ الخليـعُ المقـامِـرُ

بـواضحـةِ الأَقـرابِ خفّـاقـةِ الحشـا
بـرهـرهـةٍ لايستـويهـا المعـاشِـرُ[1]

وقد يفرط«إسماعيل» في التوجع والشكوى إفراطاً حتى نكاد نظن أن الشاعر قد همَّ بالنحيب أو هو ينتحب حقاً، ولكننا لن نلبث أن نعذر هذا العاشق حين نعلم أنه إنما يبكي حلماً كبيراً

---

(١) الأغاني: ٤/١٢٦ (ساسي).

تبدّد بين يديه فجزع لذلك، وراح يجأر بالبكاء والشكوى على نحو مانسمع في هذه الأبيات التي افتتح بها مدحته في «عبد الملك بن مروان» لما أفضى إليه الأمر بعد مقتل «عبد الله بن الزبير»:

ألا يـالقـومـي للـرّقـادِ المسهّـدِ
وللماءِ ممنوعاً من الحائمِ الصدي

وللحـالِ بعـدَ الحـالِ يـركبُهـا الفتـى
وللحـبِّ بعـد السلـوةِ المتمـرِّدِ

وللمـرءِ يُلحـى فـي التصـابـي وقبلَهُ
صَبَـا بـالغـوانـي كـلُّ قَـرمٍ مُمَجّـدِ

وكيفَ تناسى القلْبُ سَلمى وحبُّها
كجمرِ غضا بين الشراسيفِ مُوقدِ(١)

ونحن لانرتاب في أن هذا الحزن العميق الذي تفيض به الأبيات، وهذه الآمال الخائبة أو هذه الرغاب التي حجز الدهر بين الشاعر وبينها، وهذه الشكوى التي تفيض بمرارة الحسرة، إنما هي جميعاً من آثار إخفاق «الزبيريين» وسقوطهم، بل هي بكاء عليهم، وجزع من تحول الأمر إلى خصومهم الأمويين واستتبابه فيهم. وليس هذا التصابي الذي يتحدث عنه الشاعر ويراه قدراً لامفرّ منه لكل قرم مجيد سوى صورة من التعلّق بالأحلام والآمال. وليس هذا الحب ـ حب سلمى ـ الذي لايستطيع الشاعر منه فكاكاً، والذي يشتعل كالجمر بين الضلوع سوى صورة من

(١) المصدر السابق: ٤/ ١٢٤

حبه «للزبيريين» وتعلقه بآمالهم، فقد كان هذا الشاعر منحرفاً عن الأمويين انحرافاً شديداً، وهو الذي قال ـ وقد سئل عن مروانيته ومروانية أبيه التي زعمها ـ: «امرأته طالق إن لم تكن أمه تلعن مروان وآله كل يوم مكان التسبيح، وإن لم يكن أبوه حضره الموت فقيل له: قل لاإله إلا الله، فقال: لعن الله مروان تقرباً بذلك إلى الله وإبدالاً له من التوحيد»[1].

والمقدمة الغزلية في مدائح «الأحوص» هي كنز من المشاعر والأحاسيس الزاهية لايعرف النفاد، ومامن كلمة تعبر عن الرقة والعذوبة ورهافة الحس إلا وأنت تكاد تقولها في هذه المقدمة، فكأنه كان موكّلاً وحده دون الناس جميعاً بالعشق والشوق والحنين!

وقد مرّ بنا ان كثيراً من الغزل في هذا العصر قطع زاهية من شعر الحنين، فقد استحدثت هذا الشعر ظروف الحياة الجديدة بما استتبعها أو نشأ عنها من الغربة والارتحال اشتراكاً في الحرب أو طلباً للعطاء، ولاأدلّ على ذلك من هذا الشعر الذي نسمعه من بلاد ماوراء النهر، وفيه يحنّ الشعراء العرب إلى بواديهم في الجزيرة العربية، وهم يودعون هذا الحنين في أصداف من الغزل الرقيق على نحو مانعرف من عينية «الصمّة القشيري» الرائعة التي قالها في الحنين إلى نجد ونسب فيها بحبيبته «ريّا»:

حَننتَ إلى ريّا ونفسُكَ باعدَتْ
مزارَكَ من ريّا وشَعباكما معا

---

(١) المصدر السابق: ٤/ ١٢٠

وإذا كانت هذه حال الشعراء العرب عامة، فما بالك بشاعر حضري يكاد يذوب رقة ورهافة حسّ كالأحوص؟

ان «الأحوص» لايداري حنينه إلى الحجاز، وإن وردة الحنين في النفس لاتنطفىء، ولاتعرف الذبول، وإن الأماكن والنيران الحجازية لاتزال تسحر النفوس، فيورق فيها الشوق والحنين ويزهران حتى يصير الشعر شهقة ونشيجاً على نحو مانرى في هذه الأبيات التي افتتح بها «الأحوص» قصيدة له في «يزيد بن عبد الملك»:

يامُوقِدَ النارِ بالعلياءِ منْ إِضَمِ
أَوقِدْ فقَد هجْتَ شوقاً غيرَ منصرِمِ

ياموقدَ النارِ أوقِدها فإنّ لها
سنا يهيج فؤادَ العاشقِ السّدِمِ

نارٌ أَضاءَ سناها إذ تُشَبُّ لنا
سَعديةٌ دَلُّها يشفي من السَقَمِ

ولائمٍ لامني فيها فقلتُ لَهُ
قد شفَّ جسمي الذي أَلقى بها ودمي

فما طربتَ لشجوٍ كنتَ تأملُهُ
ولا تأمّلتَ تلكَ الدارَ من أَمَمِ

يبستْ لياليكَ من خاخٍ بعائدَةٍ
كما عهدتَ ولا أيامُ ذي سَلَمِ[1]

---

(١) الديوان (ق: ١٥٤) إضم: واد تقع فيه المدينة. السدم: الشديد العشق. خاخ

ألم أقل إن «الأحوص» لايداري حنينه أو دموعه؟ وماذا نقول في هذا الحنين الجارف الذي طغى على نفس الشاعر طغياناً شديداً؟ لقد كان «يزيد ين عبد الملك» أعرف الناس بالأحوص ومايقول حين قال له ـ وقد أنشده هذا الشعر ـ: ارفع حوائجك، ثم أعاده إلى «المدينة». وحيثما رأيت «الأحوص» بعيداً عن الحجاز فاعلم أنه مشتاق إليه كأنما علق قلبه به، وحيثما رأيته يتحدث عن الأماكن والبروق الحجازية فاعلم أنه ينشج حنيناً إليه حتى ولو تغزل وأفرط في التوجع من حبّه على نحو مانرى في مقدمة قصيدته العينية في «عبد العزيز ين مروان»:

أَقـولُ بعمّـانٍ وهَـلْ طـربَـي بِـهِ
إلـى أَهـلِ سَلـعٍ إنْ تشـوّفـتُ نـافـعُ

أَصاحِ أَلَـمْ تَحْـزُنْـكَ ريحٌ مـريضـةٌ
وبـرقٌ تـلالا بـالعقيقيـنِ لامـعُ

فـإنَّ الغـريـبَ الـدارِ ممّـا يَشـوقُـهُ
نسيـمُ الـريـاحِ والبـروقُ اللـوامـعُ

ومن دونِ ماأسمو بطرفي لأَرضِهِمْ
مفـاوز، مغبـرٌّ مـن التّيـهِ واسِـعُ

. . . .
. . . .

وكيـف اشتيـاقُ المـرء يبكـي صَبابـةً
إلى من نأى عن دارِهِ وهو طائعُ

لعمـر ابنـةِ الـزَّيْـديِّ إنَّ ادّكـارَهـا
علـى كـلِّ حـالٍ للفـؤادِ لـرائـعُ

وإنـي لـذكـراهـا علـى كـلّ حـالـةٍ
مـن الغَـورِ أو جَلْـسِ البـلادِ لنـازِعُ

لقـد كنـتُ أبكـي والنّـوى مطمئنّـةٌ
بنا وبكم من علمِ ماالبينُ صانعُ

وقـد ثبتَـتْ فـي الصَّـدرِ منهـا مـودَّةٌ
كمـا ثبتَـتْ فـي الـراحتيـنِ الأَصـابعُ

أهـمُّ لأنسـى ذِكـرَهـا فيشـوقُنـي
رفـاقٌ إِلـى أَهـلِ الحجـازِ نـوازعُ

إن المرء ليغبط هذا الشاعر الذي يحنّ إلى وطنه كل هذا الحنين فكأنه لم يذق فيه طعم المرارة والحسرة والخوف قط.(1)

لقد كانت «المدينة» في عيني «الأحوص» أشبه بجزيرة الحلم، فاذا غابت عن طرفه قليلاً حنّ إليها حنيناً موجعاً كأنما هو ينزف دماً ومرارة وحسرة، ومن هنا كانت أغزال مدائحه التي أنشدها بعيداً عن الحجاز عامرة بالشوق والحنين إلى الديار الحجازية، وحقاً لقد أسرف هذا الشاعر في حنينه ونحيبه إسرافاً جمّاً.

ومن هنا أيضاً كنت أرى ـ ولم أزل ـ أن هذه المقدمات هي في «الحنين» لافي «الغزل». وإننا لنجد فرقاً ظاهراً بين غزل هذه المدائح التي أنشدها وهو بعيد عن الحجاز، وغزل بعض مدائحه التي أنشدها وهو مقيم فيه. وحقاً هو ينحو منحى عاطفياً في

---

(١) المصدر السابق (ق: ٩١). سلع: جبل بسوق لمدينة. تشوف: تطاول لينظر إلى شيء بعيد. الرائع: الذي يروع القلب. والغور والجلس: غور تهامة ونجد.

الموطنين جميعاً، ولكن كآبة الحنين الطاغية وحسرته العميقة تفارقان غزله الذي انشده في الحجاز، بيد أن هذا الغزل يظل عذباً رقيقاً فيّاضاً بالمشاعر والأحاسيس، فيه لوم وصدّ وعذل وكاشحون وعذّال، وفيه مخادعة للمجتمع وضيق به وشكوى مرّة منه، وفيه ومضات عذرية رقيقة كمخاطبة بيت الحبيب والحديث إليه واسترحام صاحبته، وكهذه الأيمان المغلّظة التي يؤكّد بها الشاعر صدق هواه، والتي يسرف فيه حتى لاتكاد تنتهي، ونضرب لذلك مثلاً مدحته اللامية التي أنشدها في «عمر بن عبد العزيز» حين كان والياً على المدينة:

يابيتَ عَاتكةَ الذي أَتعَزَّلُ
حذرَ العدى وبهِ الفؤادُ مُوكّلُ

أَصبحتُ أَمْنحُكَ الصدودَ وإِنّني
قسماً إِليكَ معَ الصّدودِ لأمَيلُ

ولقد نزلتَ من الفؤادِ بمنزل
ماكان غيرُكَ والأَمانةِ يَنزلُ

ولقد شكوتُ إليكَ بعضَ صبابتي
ولما كتمتُ من الصبابةِ أَطولُ

فَصددتُ عنكَ وما صددتُ لِبَغْضَةٍ
أَخشى مقالةَ كاشحٍ لايَعقِلُ

وتجنُّبي بيتَ الحبيبِ أَوَدُّهُ
أُرضي البغيضَ بهِ حديثٌ مُعضلُ

ولئـن صـددتُ لأنـتَ لـولا رِقبتـي
أهوى من اللائي أَزورُ وأَدخُلُ[1]

ولعلّ شعلة الحنين البديعة التي تتوهج في غزل «الأحوص» كأنها قطعة من قوس قزح، وهذه اللآلىء العذرية التي تضيء أرجاء هذا الغزل، وهذه العذوبة المفرطة التي يحسها القارىء هي جميعاً التي دفعت الدكتور سامي الدهان إلى القول بأن غزل «الأحوص» يفارق غزل «عمر بن أبي ربيعة» ويقارب غزل العذريين، وهو ـ في ظني ـ مصيب فيما رأى، ويصعب على المرء جداً ان ينكر هذه الملامح العذرية في غزل هذا الشاعر، ولذا فأنا أستغرب حقاً ان ينكر جامع شعر الأحوص ـ سليمان جمال ـ رأي الدكتور الدهان كل هذا الإنكار الذي نراه في قوله: «وكتب الدكتور سامي الدهان عن غزله ـ يريد غزل الأحوص ـ وأتى فيه برأي عجيب، وهو أنه يفارق غزل عمر ويقارب غزل العذريين»[2].

ومن يدري فربما حمله على هذا الإنكار مانقله عن الدكتور شوقي ضيف من أن غزل الأحوص ـ في معظمه ـ كان بالإماء دون الحرائر، وكأن الغزل بالإماء يحول دون هذه النغمات الصافية الرقيقة التي تشيع في غزل هذا الشاعر.

وبايجاز نقول: لقد أعاد «الأحوص» وأضرابه من شعراء الحجاز صكّ القيم القديمة في عالم الحب، فجاؤوا بمقدمات

(١) المصدر السابق (ق: ١١٧). تعزل الشيء: تنحى عنه.
(٢) المصدر السابق: ص٤.

غزلية نقشوا عليها صورة حياتهم هم لاحياة أسلافهم، وكشفوا عن عوالم شعورية جديدة تباين العوالم القديمة مباينة شديدة، وصار هذا التقليد الفني القديم كفيلاً بالتعبير عن حاجات النفس الحجازية الجديدة تعبيراً صادقاً دقيقا.

وافتتح «ابن قيس الرقيات» مدحتين من مدائحه في «عبد العزيز بن مروان» بمقدمة الطيف، فألمّ بطائفة من رسومها الفنية القديمة، وأضاف إليها بعض الرسوم الفنية المستحدثة كالدعاء لمكان الزيارة بالسقيا، والانعطاف إلى الماضي، والحديث عن زوج صاحبة الطيف الغيور. وأهم من هذا جميعاً أن «ابن قيس الرقيات» قد ذهب في مقدمة الطيف مذهبه في الغزل فملأ هذه المقدمة بالحنين إلى العراق حيث كان صاحبه «مصعب بن الزبير» سابقاً. وإنه لغريب أن تظل جذوة الحنين ـ بعد أن قضي على الزبيريين قضاء مبرماً ـ متوهجة كل هذا التوهج في نفس «ابن قيس» فهي لاتخمد ولاتنطفىء مهما لقي الشاعر من رغد العيش في ديار أخرى، فكأن العراق هو كل أمانيّه التي أقصي عنها، أو حيل بينه وبينها بشيء غير يسير من القسوة والظلم والعدوان. فلنستمع إليه وهو يذيع أسراره كلها دفعة واحدة منذ أول الحديث، فيعلن أن فؤاده لم يصح مما هو فيه من الهوى. ولست أرتاب لحظة في أن هذا المطلع الغزلي ينحو منحي رمزياً، وينصرف بيسر شديد إلى رحاب السياسة، فيصور انحراف «ابن قيس» عن الأمويين، فهو مايزال على هواه القديم في «آل الزبير» لايستطيع منه فكاكا... فاذا أذاع هذا السر في الناس راح يرحّب

بهذا الطيف القادم من بلاد الأحباب، ويبوح بشوقه وحنينه إليهم:

لـم يَصـحُ هـذا الفـؤادُ مـنْ طـربـهْ
وَمَيلــهِ فــي الهــوى وفــي لَعبــهْ
أَهـلاً وسهـلاً بمَـنْ أَتـاك مـن الـرقّـ
ـــةِ يَســري إِليــكَ فــي سُخُبــهْ
بــاتَــتْ بحلــوانَ تبتغيــكَ كمــا
أَرســلَ أَهــلُ الـوليـدِ فـي طَلَبـهْ
فـدلّهـا الحــبُّ فـاشتفيــتَ كمَـا
تَشفــي دمــاءُ الملـوكِ مـن كَلَبـهْ
لـــوأَنـــه أَخّـــرَ النّـــداءَ أبـــو
رُمــحٍ لقضّــى إِليــكَ مــن أَرَبــهْ
سَقيــاً لحلــوانَ ذي الكــروم ومــا
صَنّــفَ مــن تينــهِ ومــن عنَبــهْ[1]

وقد يخرج «ابن قيس» من حديث الطيف إلى حديث البرق، فإذا هو يودع هذا الحديث ماأودع سابقه من الحنين، ولكنه ينزع بحنينه هذا المرة إلى ديار أخرى هي الديار الحجازية حيث تقيم قبيلته الغالية «قريش». ومن ثنايا هذا البرق الذي يراقبه الشاعر، ويدعو الآخرين إلى مراقبته والاحتفال به، تنبثق نبوءة مقدسة تتمثل في «دعاء السقيا»، فهو يدعو الله أن يسقي هذه الديار التي

---

(١) الديوان(ق: ٣). السخاب: ضرب من الثياب والحلي. الكلب: داء تزعم العرب ان دماء الملوك تشفي منه. أبو رمح: يريد المؤذن.

تنبت العشيرة بها ـ على حد تعبيره ـ، والتي أصابتها ظروف الزمان.... أي أن يصيبها المطر المقدس، فينسخ حزنها وبلاءها، ويعيد إليها زمن الخصب والمجد:

يامَنْ يَرى البرقَ بالحجازِ كمَا
أَقبسَ أَيدي الولائدِ الضّرَمَا

لاحَ سناهُ من نخلِ يثربَ فالـ
حَرّةِ حتى أَضا لنا إِضَما

أَسقى بهِ الله بطنَ طيبةَ فالـ
روحاءَ فالأَخشبين فالحرما

أَرضٌ بها تنبُتُ العَشيرةُ قَدْ
عشنا وكنّا من أَهلها علما[1]

ومما ينبغي أن نسجله لهذا الشاعر وصفه للظعائن، فقد أحدث في هذا الموضوع تغييراً عميقاً ـ ومرّ بنا ان الأخطل قد صنع شيئاً من هذا أيضاً ـ، فصوّر ظعائن الأمويين المترفة وهي تجري فوق مياه النيل ميممة شطر حلوان[2] ، وبذا اكتسب هذا الموضوع الصحراوي العريق صبغاً حضرياً يلائم هذه الحياة الحجازية المترفة التي تفيأ الشاعر ظلالها.

ولسنا نخطىء إذا جعلنا وصف هذه الظعائن جزءاً أصيلاً من

---

(١) المصدر السابق (ق: ٦١). أقبس: أوقد. يثرب والحرة وإضم والروحاء والأخشبان والحرم: مواضع.
(٢) المصدر السابق (ق: ٦٣).

المدح، فليس حديثها ـ في حقيقته ـ سوى مدح للأمويين في ترفهم ونعيمهم.

هذه هي المقدمات التي افتتح بها «المجددون» مدائحهم، وهي تلفت النظر طويلاً، فهي ـ في معظمها ـ لاتعرف الإطالة التي عهدناها في مقدمات المديح، وهي تتميز بميزتين بارزتين كلتاهما على جانب كبير من الأهمية: أما الميزة الأولى فهي انحسار الألوان البدوية الصحراوية عن هذه المقدمات انحساراً شديداً، واكتساؤها ألواناً حضرية رقيقة هي أليق بالحياة الحجازية في هذا العصر، وهكذا تراجعت المقدمة الطللية تراجعاً شديداً، وغابت منها أبرز ملامحها الصحراوية العريقة، وصارت شريطاً ضيقاً قصيراً لانكاد نلمح فيه من الديار شيئاً سوى أسمائها فكأنها بعض طرق القوافل وقد طمرتها الريح السافية فلا يكاد يبين شيء من معالمها. وغاب كثير من الملامح الصحراوية من «حديث الطيف» كوصف القفار التي قطعها الركب الذي يطرقهم، وما يعلوهم من آثار الرحيل في هذه الصحراء المهلكة. وخلعت «الظعائن» رداءها الصحراوي الخشن، وتجرّدت من أصباغها البدوية القديمة، وهجرت شمس الصحراء المحرقة وإبلها ووحشتها واشتباه مسالكها، واستبدلت بها جميعاً سفن الأمويين المترفة وصفحة النيل الهادىء الجميل. وفارقت المقدمة الغزلية روحها الشعري القديم فغاب منها نعت المحاسن الجسدية إلا قليلا.

وأما الميزة الثانية فهي هذه الطاقة الرمزية الضخمة التي أودعها هؤلاء الشعراء مقدماتهم، أى الاتجاه بها للتعبير عن حاجاتهم

ومواقفهم هم لاحاجات أسلافهم ومواقفهم، وأجمل مافي هذه المقدمات ـ في ظني ـ هذا الحنين الرائع العذب الذي ملؤوها به فندّى أرجاءها جميعاً، ولوّنها بألوان بديعة زاهية كألوان الشفق. هل تراني أسرف إذا قلت: لقد كان شراع الحنين أجمل مافي هذه المراكب الفنية الصغيرة التي نسميها «قصائد المدح الجديدة؟»

فاذا فرغ هؤلاء المجددون من صدور قصائدهم، وقد أودعوها ما خبأته صدورهم هم من الشوق والهوى والحنين، استداروا إلى ممدوحيهم ينثرون عليهم رياحين الثناء. وتختلف صورة هذا التقليد ـ المدح ـ لدى هؤلاء المجددين عن صورته لدى الإحيائيين جميعاً على الرغم من أن صورته الإحيائية تكاد تكون صورة أموية خالصة على نحو ماقدّمنا.

ويلاحظ الناظر في مدح هؤلاء المجددين أنهم أميل من الإحيائيين إلى الاقتصاد فيه، فهم لايسرفون في الامتداد به، بل هم قلما يجنحون إلى الإطالة فيه، وماأكثر مايأتي أبياتاً يسيرة معدودة كأنما يؤدي بها الشاعر فرضاً لامفرّ منه.

وإذا كان الإحيائيون ـ والسلفيون منهم خاصة ـ يكثرون من ذكر الأيام والوقائع، ويصورون تكتلات القبائل ومواقفها من الخلافة حتى يغدو مديحهم سجلاً تاريخياً لهذه القبائل في جاهليتها وإسلامها، وحتى يتعذر فهمه مالم يتزوّد قارئه بنصيب مقبول من الثقافة التاريخية، فإن المجددين يعرضون في مديحهم عن هذه الشؤون القبلية إعراضاً ظاهراً خلا بعض الإشارات لدى «ابن قيس الرقيات». وهم يعرضون أيضاً عن الخوض في حروب

الخلافة الداخلية والخارجية على حد سواء، وبذا يجرّدون مديحهم من الهجاء السياسي الذي يجرّ إليه الحديث عن هذه الحروب. وإنه لغريب حقاً أن يكون «الأحوص» شاعر الأمويين ثم لانجد في مديحه إشارات إلى هذه الحروب التي تعدّ نبعاً غزيراً من ينابيع المدح لدى الشعراء الإحيائيين. ومرة أخرى يفترق المجددون عن الإحيائيين في المدح فلا يلتفتون إلى الرعية في قليل أو كثير، ومن ثم يغيب من مدحهم تصوير البؤس العام وظلم السلطة الرسمية وممثليها في الأمصار الإسلامية المختلفة، وبذا يفتقد هذا المدح صورة عزيزة من صور الحياة الاجتماعية بعيدة عن مظاهر الترف والسلطان. وليس يبعد أن يكون ثراء الحجاز هو الذي كفّ أبصار هؤلاء الشعراء عن الالتفات إلى حياة الفقراء والبائسين والمضطهدين.

وحقاً لقد رسب في مدح هؤلاء المجدّدين بعض موضوعات المدح القديم كوصف الجيش والقحط وجِفان الممدوح، وبعض الظواهر الأسلوبية الجاهلية كالاستدارة. ولكن هذه الرواسب القديمة لاتغيِّر من الأمر شيئاً، فهي قليلة جداً بل هي نادرة إذا أردت الحق.

ويتكسب هؤلاء الشعراء بشعرهم ـ ولاسيما الأحوص وإسماعيل بن يسار ـ ولكنهم لايلحفون في السؤال، بل يبلغونه آذان ممدوحيهم في غير ضراعة أو صغار على نحو مانسمع من مدح «إسماعيل بن يسار» في «عبد الملك»:

إِليـكَ إِمـامَ النـاسِ مـن بطـنِ يثـرب
وَنعـمَ أَخـو ذي الحـاجـةِ المتعمّـدِ
رَحَلْنـا لأَنَّ الجـودَ منـك سَجيـةٌ
وأَنكَ لم يذممْ جنابكَ مُجْتدِ(1)

ويسلك «الأحوص» إلى السؤال أحياناً مسلكاً فنياً طريفاً ـ على نحو مايفعل جرير ـ، فيسرد على مسمع من ممدوحه حواريّةً قصيرة بينه وبين صاحبته كما في قوله:

وسفيهـةٍ هبّـتْ عَلـيَّ بِسُحـرَةٍ
جهـلاً تلـومُ علـى الثـواءِ وتَعـذِلُ
فـأجبتُهـا أَن قلـت: لسـت مطـاعـة
فَـذَري تَنَصُّحَـكِ الـذي لايُقْبَـلُ
إِنـي كفـانـي أَنْ أُعـالِـجَ رحلـةً
عُمَـرٌ ونبـوةَ مَـنْ يَضـنُّ ويَبخَـلُ(2)

ويبدو «ابن قيس الرقيات» أوسعهم دراية بأسرار المدح ودروبه الفنية المعهودة، فهو يقسم مدحه ـ عادة ـ بين الممدوح وقومه، ويبدع أحياناً في رسم صورة الممدوح حتى إن «عبد الملك بن مروان» أُعجب إعجاباً شديداً بهذه الصورة الرائعة التي رسمها لمصعب بن الزبير:

---

(1) الأغاني: ٤/ ١٢٥.
(2) الديوان (ق:١١٧). الثواء: الاقامة في المكان. عمر: عمر بن عبد العزيز، وكان والياً على المدينة.

إنمــا مصعَــبٌ شِهــابٌ مــنَ اللّـ
ـــهِ تجلّــتْ عــن جهــهِ الظّلمــاءُ

ملكُــهُ ملــكُ قــوّةٍ ليــسَ فيــهِ
جَبــروتٌ ولا بـــهِ كبــريـــاءُ

يَتّقــي الله فــي الأمــورِ وقَــدْ أَفْ
لَــحَ مَــنْ كــانَ همّــهُ الاتّقــاءُ[1]

ونحن لانستغرب أن تشرق صورة «مصعب» في شعر «ابن قيس» كل هذا الإشراق، وأن تتألّق، فهي ـ دون ريب ـ أشد تألقاً وأبهى إشراقاً في نفسه. لقد كان «مصعب» معقد الرجاء، وراعي الأحلام، فهو القائد الفذّ الذي راح ينشر رايات الحزب الزبيري ويمكّن لها، وكان «ابن قيس» متشيعاً للزبيريين، شديد العصبية لمبادئهم. وقد استطاع «مصعب» و«ابن قيس» ان يخلّدا هذا الحزب على الرغم من عمره القصير حقاً[2].

وتنطفىء نار الزبيريين، وييمّم ابن «قيس» وجهه شطر «عبد الملك بن مروان» ثم يمدحه، فيرسم له صورة باهتة كاسفة الألوان، ليس فيها ومضة من مشاعر النفس أو نضارة الأحاسيس:

إنَّ الفنيــقَ الــذي أَبــوهُ أبــو الـ
ـعاصــي عليــهِ الــوقــارُ والحُجُــبُ

---

(١) الديوان (ق: ٣٩).

(٢) دعا ابن الزبير لنفسه سنة ٦٣هـ واستشهد وصلب سنة ٧٣هـ.

خليفـــــةُ الله فـــــوقَ مِنْبَـــــرِهِ
جفّـــتْ بـــذاكَ الأَقـــلامُ والكتُـــبُ

بعتـــدِلُ التـــاجُ فـــوقَ مفـــرِقِـــهِ
علـــى جبيـــنٍ كـــأنّـــهُ الـــذهـــبُ[1]

وإنه لفرق عظيم بين هذه الصورة، وصورة «مصعب» السابقة. وليس في ذلك غرابة فقد كان شعر هذا الشاعر الحجازي ينطق عما في نفسه حقاً. فإذا مدح الأمويين عامة بثّ في أرجاء صورته بعض الحياة فأنقذها ـ ولو بعض الإنقاذ ـ من الذبول والجفاف:

ليســـوا مفـــاريـــحَ عنـــدَ نـــوبتِهـــمْ
ولا مجـــازيـــعَ إِنْ هـــمُ نُكِبـــوا

إِنْ جلســـوا لـــم تضِـــقْ مجـــالِسُهـــمْ
والأُسْـــدُ أُســـدُ العـــريـــنِ إِن ركبـــوا

لـــم تُنكـــحِ الصـــمُّ منهـــمُ عـــزَبـــاً
ولا يُعـــابـــونَ إِن هـــمُ خطبـــوا[2]

ويصعب جداً على المرء أن يميز صور الممدوحين في مدائح «الأحوص» و«إسماعيل بن يسار» على نحو مايميز صورة «مصعب» من صورة «عبد الملك» مثلاً في مدائح «ابن قيس»، فهما يرسمان لممدوحيهم صوراً متشابهة لاتكاد تفرق إحداها عن

---

(١) الديوان (ق: ١). الفنيق: الفحل الكريم من الإبل، ويعني به «عبد الملك». أبو العاص: جد عبد الملك. جفت بذلك الأقلام والكتب: أي قضى الله بذلك.
(٢) المصدر السابق، القصيدة نفسها. عند نوبتهم: عندما ينتصرون. الصم: الرماح.

الأخرى فروقٌ دقيقة أو كبيرة. ولكن «الأحوص» يحسن الاستعطاف والشكوى فكأن هذا الشاعر قد خلق للحديث عن نفسه ومواجعها، ولم يخلق لتمجيد الآخرين والدعاية لهم، فلنستمع إليه وهو يخاطب «عمر بن عبد العزيز» حين ولي الخلافة فجفاه وأعرض عنه:

ألستَ أَبا حفصٍ، هُديتَ، مخبِّري
أفي الحق أَن أُقصى ويُدنى ابنُ أسلما

ألا صِلةُ الأَرحامِ أَدنى إلى التّقى
وأَظهرُ في أَكفائهِ لو تكرّما

فما تركَ الصنعُ الذي قد صَنعتَهُ
ولا الغيظُ مني ليسَ جِلداً وأعظما

وكنّا ذوي قربى لديكَ فأصبحَتْ
قَرابتُنا ثدياً أَجَدَّ مُصَرَّما

وكنتُ وما أَمّلْتُ منكَ كبارقٍ
لوى قَطرَهُ مِنْ بعدِ ماكانَ غَيّما[1]

ويتداول «الأحوص» و«ابن يسار» المعاني الكبرى في المدح التقليدي كالكرم والقوة وسواهما، ويعبران عنها تعبيراً بسيطاً مباشراً، وقد يمزجان القيم التقليدية ببعض القيم الإسلامية الجديدة فإذا مديحهما مزيج من الخيوط القديمة والمستحدثة،

---

(١) الديوان (ق:١٤٨). ابن أسلم: مولى عمر بن الخطاب، ثقة كثير الحديث، ولعل شيئاً كان بين الشاعر وبينه. ليس: أداة استثناء هنا. الثدي الاجد: المقطوع أو اليابس. المصرم: المقطوع.

وهو ـ بصورة عامة ـ مديح عادي شاحب اللون لايكاد يسترعي النظر على نحو ما نرى في قول «ابن يسار»:

إذا عــدّدَ النــاسُ المكــارمَ والعــلا
فلا يفخَرنْ يوماً على الغمرِ فاخرُ

فما مرّ من يومٍ على الدهرِ واحدٍ
على الغمرِ إلّا وهو في الناس غامرُ

تـراهـم خشـوعـاً حيـنَ تبـدو مهابـةً
كما خَشَعَتْ يوماً لكسرى الأساوِرُ

أغَــرّ بِطَــاحــيّ كَــأن جبينَــهُ
إذا مــابــدا بــدرٌ إذا لاحَ بــاهــر

وقـى عـرضَـهُ بـالمـالِ فـالمـالُ جُنّةٌ
لـهُ وأهـانَ المـالَ والعِـرضُ وافـرُ

وفــي سيبِــهِ للمجتــديــنَ عمــارةٌ
وفـي سيفِـهِ للـديـنِ عـزٌ ونـاصـرُ(١)

أو قول «الأحوص» في عبد العزيز بن مروان:

وإنّــا عَــدانــا عَــنْ بِــلادٍ نُحبُّهَــا
إمَــامٌ دعــانــا نَفعُــهُ المتتــابــعُ

أَغَــرٌّ لمــروانٍ ولَيلــى كــأنَــهُ
حُسـامٌ جَلَـتْ عنه الصيـاقـلُ قـاطِـعُ

---

(١) الأغاني: ٤/١٢٦. الغمر: أخو الوليد بن يزيد.

هو الفرعُ من عَبدي مَنافٍ كليهما
إليه انتهت أَحسابُها والدسائعُ
هو الموتُ أحياناً يكونُ وإِنَّهُ
لَغيثُ حياً يحيا به الناسُ واسِعُ(1)

وحقاً قد يحسن «الأحوص» المديح بعض الإحسان أحياناً، ولكننا لانستطيع ان نعدّه من شعراء المدح المجيدين، أو نقرنه إليهم، فهو يتخلّف عنهم تخلفاً شديداً.

ويحدث «ابن قيس» في قصيدة المدح موضوعاً جديداً تتردد أصداؤه قوية في مدائحه هو «بكاء وحدة قريش الضائعة»، ولانقصد بهذا ذلك الحديث الرامز في الأطلال ـ على ما بيّنت ـ، بل نقصد هذا الحديث المباشر الصريح الذي يبكي فيه الشاعر تفرّق «قريش» وتمزّقها، ويظهر جزعه وحزنه العميق عليها. ولاينفك «ابن قيس» يردّد هذه النغمة القبلية وقد داخلها الحزن مداخلة شديدة فأوشكت ان تكون نحيباً موجعاً أو كانت. وهو في سبيل هذه «القرشية المختارة» التي يؤمن بها إيماناً عميقاً يناصب الأمويين العداء.... أشدّ العداء، ويحمّلهم وزر هذه الفرقة التي حصبت القرشيين فجعلتهم أشتاتاً، وقلبت كلمتهم السواء شتى. وما أشدّ ما توجع «ابن قيس» وتشجيه هذه القبائل الأغراب ـ على حدّ وصفه ـ التي جمعها الأمويون، واستظهروا بها

(1) الديوان (ق: ٩١). عدانا: صرفنا. مروان وليلى: أبوا الممدوح. الدسائع: جمع دسيعة وهي كرم فعل المرء.

على أفناء «قريش» الأخرى، فإذا هم يحرقون بيت الله ـ الكعبة ـ، وإذا هم يبثّون الفرقة بين القرشيين، ويذكون جذوتها المشتعلة.

ويسرف «ابن قيس» في عصبيته القرشية، فيرتدّ إلى الماضي أحياناً ويفخر بسراة قريش ممن كان لهم شرف في الجاهلية وسابقة في الإسلام، ويغمز من جاهلية الآخرين، وتورق في نفس «ابن قيس» الأمانّي وتخضرّ، فيحلم بغارة شعواء تشمل الشام وتحطم الأمويين حطماً شديداً. فلنستمع إليه وهو يبكي وحدة «قريش» الغاربة، ومجدها الآفل، وشماتة الأعداء بها، ولنتأمل مافي هذا البكاء من عصبية شديدة وحسرة عميقة وقنوط مرّ، فإذا انقلب على ماهو فيه بعد كل هذا البكاء، وراح يحلم بأزهار النار وهي تنسخ آثار الأمويين نسخاً لم ندهش ولم نستغرب:

حبّذا العيشُ حينَ قومي جميعٌ
لم تُفَرِّقْ أمورَها الأَهواءُ

قبلَ أَن تطمعَ القبائلُ في مُلـ
ـكِ قريشٍ وتشمتَ الأعداءُ

أَيُّها المشتهي فَناءَ قريشٍ
بيدِ الله عمرُها والفَناءُ

إِنْ تُودِّعْ مِنَ البلادِ قريشٌ
لايكنْ بعدَهم لحي بَقاءُ

لو تقفِّي وتتركُ الناسَ كانوا
غنمَ الذئب غابَ عنها الرِّعاء

لــم نَــزَلْ آمنيــنَ يحسُــدُنــا النــا
سُ ويجـــري لنـــا بـــذاكَ الثـــراءُ

فــرضينــا فمــتْ بــدائِــكَ غَمّــاً
لا تُميتَـــــــنَّ غيـــــــركَ الأدواءُ

....

....

عينِ فابْكي على قريشٍ وهلْ يُر
جِــعُ مــا فــاتَ إِنْ بكيــتِ البكــاءُ

معشــرُ حتفُهــم سيــوفُ بنــي العِــلاّ
ت يخشـــونَ أَن يضيـــعَ اللّـــواءُ

تــركَ الــرأسَ كــالثَغــامــةِ منــي
نَكَبــاتُ تســـري بهـــا الأنبـــاءُ

ليـــسَ لله حـــرمـــةٌ مثـــلُ بيـــتٍ
نحـــنُ حُجّـــابُـــهُ عليـــهِ المُـــلاءُ

حَـــرَّقتْـــه رجـــالُ لَخْـــمِ وَعـــكٍّ
وجُـــــذامٌ وحميـــــرٌ وصُـــــداءُ

كيــف نَــومــي علــى الفــراشِ ولمّــا
يشمـــلِ الشـــامَ غـــارةٌ شَعـــواءُ

تُــذهِــلُ الشيــخَ عــن بنيــهِ وتُبــدي
عـــن بُـــراهـــا العقيلـــةُ العـــذراءُ

أنـا عنكـم بنـي أُميّـةَ مـزورٌّ (م)
وأنتـم فـي نفسـيَ الأعـداءُ[1]

أرأيت هذا الحلم الأبيض الجميل الذي يلوح من وراء سحابة الدمع ونار الحسرة؟ أرأيت كيف ينكسر في النفس، تكسره فرقة «قريش» وتمزُّقها، فيتجرّعه الشاعر غصصاً غصّة بعد غصّة، ما أصعب غصّة الحلم! وماأشدّ مرارتها! وأصعب منها وأشدّ مرارة أن تلمّ شظاياه المبعثرة في النفس لتشرق فيها وردة الحلم من جديد.

بيد أننا ينبغي أن نذكر هنا أن «ابن قيس الرقيات» لايعبر بهذا الشعر عن موقفه وحده فحسب، بل هو يعبر أيضاً عن موقف الحزب الزبيري تعبيراً صادقاً دقيقاً، ويبشّر بمبادئه ويدعو إليها. وهو لذا يخلع على «عبد الله بن الزبير» حين يمدحه كل الصفات والشمائل التي يشترطها هذا الحزب في خليفة المسلمين[2].

ونفهم مما تقدم أن مدائح «ابن قيس» في الزبيريين هي مدائح سياسية خالصة، موصولة بهموم الجماعة وأحلامها، وهي تعبر - من ثمّ - عن المواقف السياسية أكثر مما تعبر عن أشخاص بأعيانهم. ولقد أدّى هذا الالتزام السياسي إلى ظاهرة فنية بارزة هي رمزية مقدمات هذه المدائح - على نحو مابيّنا -، وأدّت هذه الرمزية بدورها إلى تحقق الوحدة النفسية والموضوعية في هذه

---

(١) الديوان (ق:٣٩). تقفي: تذهب. بنو العلات: يريد بهم القبائل الغريبة عن قريش وسيذكرها مرة أخرى. الثغام: نبت يشبه به الشيب. البرى: الخلا خيل، يريدان النساء يكشفن عن سيقانهن وقت الهرب من شدة الخوف.
(٢) المصدر السابق (ق:٤٧).

المدائح، فإذا كل منها تدور في رحاب فكرة واحدة، وتصدر عن موقف نفسي واحد. بل إن هذا الالتزام هو الذي دفع صاحبه إلى ان ينحو منحى رمزياً في مقدمات مدائحه جميعاً فكأنه كان يقسم مدحته ـ في غير الزبيريين ـ بين عقيدته السياسية وممدوحه فيذهب كل منهما بطرف منها. ومن هنا أيضاً كان المدح ـ بمعناه الدقيق ـ قليلاً في مدائح الشاعر في الزبيريين ـ بصورة عامة ـ قياساً إلى المدح في مدائحه في الأمويين.

ولم يبرّىء «ابن قيس» مدائحه في الأمويين من نار السياسة العالية، فإذا هو يتحدث عن عقيدته السياسية حيناً، وإذا هو يعرض لخلافات البيت الأموي الحاكم حيناً آخر، فيتشيع لأحد الطرفين ضد الآخر، على نحو مانرى في انتصاره «لعبد العزيز بن مروان» حين أراد «عبد الملك» أن يجعل الخلافة من بعده لابنه دون أخيه:

نحـنُ علـى بَيعـةِ الـرسـولِ ومَـا
أُعطـيَ مـن عُجْمِـهِ ومـنْ عَـرَبِـهْ
بهـا نُصِـرْنـا علـى العـدوِّ ونـر
عـى الغيـبَ فـي نـأيِـهِ وفـي قُـرُبِـهْ
نـأتي إِذا مـا دعـوتَ فـي الحَلَقِ الـ
ـمـاذيِّ أبـدانـهِ وفـي جُبَبِـهْ(١)

---

(١) المصدر السابق (ق:٣). بيعة الرسول: اشارة إلى بيعة مروان بن الحكم لابنه عبد العزيز بعد عبد الملك. ماأعطي: يريد ما أعطي من الطاعة. الحلق الماذي: الدروع. الأبدان: ج بدن وهي الدروع القصيرة، والجبب: ج جبة وهي الدروع السابغة.

وإذاً نحن لانغلو إذا قلنا: إن: «ابن قيس الرقيات» قد عاد بقصيدة المدح ـ لا بالمدح وحده ـ إلى صدر شبابها حين بثّ في أرجائها جميعاً مخاوف الجماعة وهمومها وأحلامها، فإذا هي قطعة من الشعر السياسي تتراءى فيها صورة المجتمع وأهواؤه السياسية المختلفة، وهي تختلف في هذا الجانب عن قصيدة المدح لدى «الأحوص» و«ابن يسار» اختلافاً واسعاً شديداً.

هذه هي صورة قصيدة المدح الأموية الجديدة كما نظفر بها في شعر هؤلاء المجددين، وهي ـ دون ريب ـ تفارق صورة «قصيدة المدح الإحيائية» مفارقة شديدة، وتعبر عن ذوق جديد في الحياة والفن معاً. ولكن هذه الصورة تظلّ ـ فيما أحسب ـ بعيدة عن مطابقة الواقع إذا لم نضف إليها بعض الملامح أو العلامات الفارقة الأخرى، فقد أصاب هذه القصيدة تطور لغوي واسع، فهجرت معجمها اللغوي القديم أو أوشكت، ونفرت من الغريب والحوشي نفوراً شديداً، وأقبلت على هذه اللغة القريبة السهلة التي يتخاطب بها الناس ورأت فيها كنزها الذي تبحث عنه، فأخذت تقترض منه بغير حساب. وهكذا برئت القصيدة من الوعورة اللغوية، واقتربت من أذهان الناس، ورقّت لغتها وصَفَتْ. وجنح هؤلاء المجدّدون إلى بناء جملتهم الشعرية بناء سهلاً، بعيداً عن التكلف والشذوذ والالتواء، قريباً من النفس، فجاءت هذه الجملة قصيرة واضحة صافية تتدفق تدفقاً في غير عسر أو مشقة، ثم لاتحتاج إلى التأمل وترديد النظر فكأنها قيلت لتسمع لالتقرأ. ويكفي أن نعود إلى ما أنشدناه من شعر هؤلاء

الشعراء وموازنته بما أنشدنا من شعر الإحيائيين جميعاً لنتحقق من صدق هذه الدعوى. وقد التفت الدكتور شوقي ضيف إلى هذا اللون من التجديد فقال: «ومن يقرن مدائح الأحوص في بني أمية إلى مدائح جرير والفرزدق والأخطل يشعر بفروق أساسية بين النوعين من المدائح، فمدائح الأحوص أسهل وأقرب إلى اللغة المألوفة من مدائح الفرزدق وصاحبيه، وهو من هذه الناحية يتميز تميزاً واضحاً»[1].

ثم قال: «ونحن نحس في الواقع عند الأحوص بتطور واسع يصيب قصيدة المديح، فقد أخذ أصحابها في الحجاز يحاولون أن يقتربوا في لغتها من الناس حتى تصلح للغناء، فتستقبلها آذان الجماهير كما تستقبل مقطوعات الغزل، وهم من أجل ذلك يستخدمون نفس اللغة الشعبية التي يستخدمونها في الغزل حتى يمكّنوا لها في نفوس الناس»[2].

وهو يقول عن لغة «ابن قيس» ماقاله عن لغة الأحوص، يقول:

«فلغة ابن قيس ليست هي اللغة القديمة الزاخرة بالغريب التي نعرفها عند لبيد مثلاً، بل ليست هي اللغة التي نعرفها عند شعراء العراق المعاصرين له من أمثال جرير والفرزدق»[3].

---

(١) الشعر الغنائي: ١/١٨٩ ومابعدها.
(٢) المرجع السابق: ١/١٩١ ومابعدها.
(٣) المرجع السابق: ٢/٢٥١

ثم يقول:

«وهل من ريب في أن مدائح ابن قيس لمصعب وعبد الملك وعبد العزيز وابن جعفر هي من ذوق جديد في اللغة غير ذوق الفرزدق وأضرابه ممن كانوا يأتمون قليلاً أو كثيراً بالشعراء القدماء[1]».

وليست العلّة في سهولة لغة هذه المدائح أن الشعراء أرادوا لها أن تصلح للغناء كما يذهب الدكتور ضيف، فهذه نتيجة وليست سبباً. ولكن العلّة - في ظني - تكمن في هذا الذوق الفني الجديد الذي يباين الذوق القديم مباينة شديدة، فهو ينفر من القديم في اللغة كما ينفر منه في صورة القصيدة وموضوعاتها وأخيلتها.

واتصل بهذا التطور اللغوي الذي أصاب قصيدة المدح لدى هؤلاء المجددين تطور موسيقي، فقد رقّت لغة هذه القصيدة وصفت، وفارقت الرنين الموسيقي العالي الذي نجده لدى شاعر كالأخطل مثلاً، واستبدلت به موسيقا هادئة رقيقة أقرب إلى الهمس.

وأكثر «ابن قيس الرقيات» من الأوزان الخفيفة والمجزوءة كالمنسرح والخفيف ومجزوء الوافر والكامل، وكاد يهجر الأوزان الأخرى حتى لانعد له سوى مدحة واحدة في الطويل، فازدادت موسيقاه رقة وصفاء. وظلت مدائح «الأحوص» و«ابن يسار» تدور

---

(١) المرجع السابق: ٢/ ٢٥٢

في أوزان المدح التقليدية السائدة، ولكنهما صَفَّيَا موسيقاها تصفية شديدة. ولسنا نرتاب في أن هذا التطور الموسيقي الذي أصاب قصيدة المدح قد تأثر بموجة الغناء العالية في الحجاز، وقد أهّل هذه القصيدة ـ في الوقت نفسه ـ لتغنى غناء. وتتردّد في بعض التعليقات على مدائح «الأحوص» عبارة «وفي ابيات من هذه القصيدة غناء» أو بعض العبارات المشابهة[1] .

وقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف ماأصاب موسيقا قصيدة المدح لدى هؤلاء الشعراء فقال: «على كل حال كانت مدائح الأحوص تخالف ـ من بعض الوجوه ـ مدائح جرير والفرزدق في لغتها وفي موسيقاها، إذا كانت موسيقاه هو أكثر صفاء بحكم اندماجه في الأوساط الموسيقية بالمدينة»[2] . وقال في شعر «ابن قيس»: «والحق ان شعر ابن قيس قيل ليغنى، ولم يقل لينشد، ومن هنا يأتي الخلاف الشديد في موسيقاه وموسيقا الشعر التقليدي»[3] .

ألم نقل إن هؤلاء المجدّدين يصدرون عن ذوق فني متحضر يفترق عن الذوق الفني القديم افتراقاً شديداً؟

ونستطيع أن نزعم أيضاً أن هؤلاء المجدّدين ـ وخاصة ابن قيس ـ لايعنون بالصور الشعرية عناية الإحيائيين، أو بعض عنايتهم، ولا يتكلّفون لها تكلّفهم، فهي قليلة في مدائحهم، وهي

(١) الديوان (ق:٢٦، ٥٨، ١٤٧).
(٢) الشعر الغنائي: ١/١٩٣.
(٣) المرجع السابق: ٢/٢٥٧

ـ على قلّتها ـ قريبة التناول، بسيطة لاتعرف التدقيق والأناة إلا قليلاً. إنهم ـ باختصار ـ لايرعونها ولايحتفلون بها، ولاتلقى صدى قوياً في أنفسهم على خلاف عنايتهم باللغة والموسيقا، فكأن حاسة السمع هي الحاسة الأولى في هذا المجتمع الحجازي المترف.

ولست أظنك تنكر ـ بعد ماقدّمت ـ أن في الحجاز انقلاباً في الفن هو صورة رمزية للانقلاب في الحياة، وأن فيه ذوقاً فنياً متحضراً، وروحاً شعرياً جديداً. وعن هذا الروح الفني الجديد صدرت «قصيدة المدح الأموية الجديدة»، ولذا اختلفت هذه الحسناء الحجازية الصغيرة عن أخواتها في العراق والشام وسواهما اختلافاً شديداً أكاد أقول في كل شيء، في الصورة والتقاليد والموضوعات واللغة والأساليب والأخيلة والموسيقا. فقد تخفّفت «قصيدة المدح الجديدة» تخفّفاً واسعاً، حتى أوشكت ان تبرأ، من الألوان البدوية العريقة التي تطغى طغياناً شديداً على القصيدة الإحيائية، فهدمت أحد تقاليد قصيدة المدح الأساسية وأشدّها بداوة أو إيغالاً في البداوة، أعني تقليد «الرحلة» بشعبه الفنية جميعاً، فغابت منها صورة الصحراء وقصص الحيوان الوحشي، وتوارى فيها حديث الإبل واختفى. وتراجعت فيها المقدمة الطللية تراجعاً شديداً، فتجرّدت من أبرز مقوماتها الفنية بل من أكثرها حتى عادت مشهداً ضيقاً تتزاحم فيه الأسماء والإشارات، وتغيب منه المعالم والصور فكأنه طريق القافلة وقد طمرته الريح. وخلعت «الظعائن» ثوبها الصحراوي القديم،

واكتست ثوباً حضرياً رقيقاً.

وقد أدّى صدود هذهالقصيدة عن الموضوعات والألوان البدوية إلى قطيعة ـ أو مايشبه القطيعة ـ بين الطبيعة وبينها. وعلى نحو ماهجرت هذه القصيدة أحضان الصحراء هجرت فنوناً شعرية أخرى، فسقطت منها ألوان الفتوة والمغامرة، وحديث الخمرة، وفنون أخرى. وتخلّص المديح من الموضوعات والرسوم الجاهلية ماخلا رواسب يسيرة تتراءى في ثناياه في أوقات متباعدة. واتجه هؤلاء المجددون بمقدمات مدائحهم ـ على اختلافها ـ للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وخطرات قلوبهم، وعن آرائهم ايضاً، فنقشوا في جدران هذه المعابد الفنية الصغيرة صورة حياتهم هم لاصورة حياة أسلافهم، وعبّر كل منهم ـ بحرية واسعة ـ عما يشاء أو يحس. فنحا «ابن قيس الرقيات» بالمقدمة الطللية منحى رمزياً، وسكب فيها حزنه وجزعه على تفرّق قريش. وذهب بالمقدمة الغزلية هذا المذهب الرمزي أيضاً فملأها بالحنين إلى العراق حيناً، واتخذ من «كثيرة» رمزاً لأحلامه التي طواها الدهر ولأيام صفوه الغابر، وملأها بالحنين إلى وحدة الجماعة القرشية حيناً آخر، وأشعل في أطرافها شرارة الهجاء أو الكيد حيناً ثالثاً. وسلك بمقدمة الطيف سبيل الغزل نفسها أو انحرف قليلاً عنها. وبثّ «إسماعيل بن يسار» في مقدمته الغزلية حزنه على «الزبيريين» وحسرته عليهم، وتشيّعه لهم، وشكواه من الدهر الذي انقلب بهم . وأسرف «الأحوص» في التعبير عن أشواقه وأحزانه ومواجعه فذخرت مقدماته بنار الحنين التي شبّت

بين جوانحه حتى أوشكت ان تضيء، وبدا كثير من هذه المقدمات قطعاً زاهية من «شعر الحنين» لاتكفّ عن التوهج والبريق، فكأنها طاقة بديعة ملوّنة قبسها الشاعر من هذه النيران والبروق الحجازية التي تشجيه كل الشجا.

وأحدث «ابن قيس» في المدح موضوعاً جديداً هو «بكاء وحدة قريش الضائعة».

وانصرفوا جميعاً عن المعجم اللغوي القديم المملوء بالغريب والحوشي والشارد والوعر، واقتربوا بلغة هذه القصيدة من اللغة الشعبية المألوفة، فإذا لغتهم سهلة واضحة قريبة من الذهن كأنها كتبت بالأمس. وابتعدوا عن الأساليب الفنية القديمة أو هجروها، وبنوا جملتهم الشعرية بناء سهلاً بعيداً عن التعقيد والالتواء فبدت قصيرة واضحة متدفقة كأنها صدرت عنهم عفو الخاطر. وجنحوا إلى الأوزان الخفيفة والمجزوءة، وصفّوا لغتهم وموسيقاهم، فإذا قصائدهم تصفو وترقّ وتعذب فكأنها كتبت للسماع ولم تكتب للقراءة. وتخففوا من الأخيلة تخففاً واسعاً، وهجروا القديم منها خاصة، ومالوا إلى التعبير البسيط المباشر القريب.

وبعبارة أخرى: لقد كانت هذه الحسناء الحجازية الصغيرة مترفة متحضرة كعشاقها، فهجرت فنون الزينة البدوية القديمة، وأقبلت تتجمّل بضروب الزينة الحجازية المستحدثة. فاذا أنت رفعت النّقاب عن وجهها أيقنت أنك أمام ذوق فني جديد ينفر من فكرة «التقليد والمضاهاة» نفوراً شديداً، ويؤمن بالحداثة والتميز، ويسعى لتحقيق مايؤمن به.

فهل نسرف بعدئذ إذا قلنا: لقد كان الشعر في الحجاز ضرباً من المغامرة الفنية ـ وهذا هو سرُّ إبداعه وتميّزه ـ، وكان شعراء الحجاز، أو جلُّهم، يحلمون دائماً بشواطىء جديدة عذراء لم ترفأ إليها مراكب الشعر القديم؟ وهؤلاء الشعراء وآخرون سواهم هم الذين حرّروا القصيدة العربية عامة ـ لاقصيدة المدح وحدها ـ من قيودها وسلاسلها الذهبية الثقيلة.

* * *

الخاتمة

ماذا يحسّ العاشق الذي يبحث عن أحلامه في جزر الشعر حين يرفأ شراعه إلى آخر الشواطىء؟ ماذا يذكر من مغامرة الرحيل المضنية الشائقة؟ وكيف يحدّث الآخرين عن المغامرة ـ الحلم وقد تفتّحت في النفس وردة وينبوعاً؟

كانت الدروب أمامنا كدروب الصحراء حين يعصف بها التنين العاتي فتعود بحاراً من الرمل لا يكاد يهتدي فيها القطا، وكان الرحيل هاجساً في النفس لا يقرّ، والحلم مدينة من الفتنة والضوء في آخر المفازة، ولم أكن أملك غير السفر.

رأيت الباحثين يتحدثون عن طرف من القصيدة العربية، ويغفلون أطرافاً، فكأنهم يتحدثون عن بقية القافلة التي انطمرت في كثبان الرمل، طمرتها عاصفة الزمن الهوجاء، فلقي بعض أفراد القافلة حتوفهم، ونجا آخرون فتفرّقوا وضربوا في وجوه الصحراء المختلفة جماعة جماعة، فإذا الباحثون يلتقون هذه الجماعات منفصلة إحداها عن الأخرى، وإذا هم يتحدّثون عن الجماعة الواحدة ثم يعمّمون الحديث.

وما كنت لأرتاب قط في أنّ سبيلي ينبغي أن تنحرف عن سبل الباحثين قليلاً أو كثيراً إذا أردت أن أبحث عن القافلة جميعاً لا عن بعض منها دون بعض، فرحت أرسم مسالك الحديث رسماً

دقيقاً، فتخيّرت أبرز ضروب القصيدة العربية على الإطلاق، أعني «قصيدة المدح»، ثم حددت مفهومها قبل كل شيء، ومضيت أتتبعها ـ على وعورة المسلك ـ في مراحل حياتها جميعاً حتى نهاية العصر الأموي، بل أتقصّاها تقصياً كاملاً دقيقاً إذا أحببت أن تنصف هذا العمل.

وكنت أهتدي فيما أنا فيه بمفهوم محدد دقيق للفن، وأعقد الآصرة بينه وبين الحياة عقداً وثيقاً، وبمفهوم محدد للتراث العربي عامة لا للتراث الشعري وحده. ولكنني كنت أحاذر دائماً أن أسرف في الحديث عن قضايا الفن والتراث بعيداً عن «قصيدة المدح»، فأنا لا أرسم منهجاً نظرياً للبحث ـ وهذا أمر عسير جداً لا أدّعيه ـ، ولكنني أحاول أن أطبّق بعض المفاهيم النظرية في دراسة هذه القصيدة.

لقد جعلت «قصيدة الاعتذار» شعبة من شجرة المدح، وفرّقت الحديث فيهما منذ «مرحلة التأسيس»، فرأيت «المدحة» في هذه المرحلة غرساً فنياً صغيراً يكاد يتوارى في ظلال غيره من ضروب القصيد، فهي مقطوعة قصيرة عميقة الصلة بالحياة من حولها، تدور في غرض أو غرضين متواشجين، وهي لا تسأل ولا تستجدي ولكنها تشكر الجميل لأهله وتحمده، ورأيت أن أنصف هذه البطاقة الصغيرة الودود التي تقترب من «الإخوانيات» فسميتها «قصيدة الحمد والعرفان».

ورأيت «الاعتذارية» في هذه المرحلة أعلى قامة وأكثر أفناناً وأوسع ظلاً، ففيها «المقدمة»، وفيها «حديث الرحيل» أحياناً،

وفيها «المدح والاعتذار». ورأيت أن «الاعتذارية» قد سبقت «المدحة» إلى «القصر»، وشقّت أمامها الطريق إليه وعبّدته، فقد كانت تخطب ودّ المناذرة والغساسنة وملك «كندة»، وترعى مصالح القبيلة بصورة أساسية، ولعل هذا الاتجاه بها إلى «القصر» هو الذي فرض على الشعراء أن يعنوا بها ويبنوها بدقة وإحكام.

ثم تغيرت الحياة في الجزيرة العربية قليلاً أو كثيراً، وتغيرت معها صورة «قصيدة الحمد والعرفان» تغيراً واسعاً عميقاً، أو ـ على الأصح ـ ولدت «قصيدة المدح» بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح، ولم ترث هذه القصيدة «قصيدة الحمد والعرفان» وحدها، بل ورثت القصيدة العربية عامة، فاقترضت منها كثيراً من أصولها وتقاليدها الفنية التي كانت قد اكتملت واستقرّت، وبذا دخلت «قصيدة المدح» مرحلة جديدة هي «مرحلة التأصيل». وقد اكتمل بناء هذه القصيدة على أيدي شعراء المدح في هذه المرحلة ـ وكبار شعراء الجاهلية منهم ـ، وغدت طائفة واسعة من التقاليد والقيود الفنية المستقرة، وسطعت صورتها بقسماتها البارزة وملامحها الدقيقة فإذا هي تتكوّن من ثلاثة تقاليد فنية كبرى هي: المقدمة والرحلة والمدح.

و«المقدمة» ضروب شتى فهي أطلال وظعن وغزل وطيف وسواها، وكل ضرب من هذه الضروب له رسوم ومقومات فنية مستقرة، وربما انتهى بعضها إلى ألوان واسعة من التفتي كشرب الخمرة والدبيب إلى النساء وسواهما من ألوان الفتوة الجاهلية.

و«الرحلة» ذات شعب ثلاث: تصوير الصحراء، ووصف

الناقة، وقصص الحيوان الوحشي. ولكل شعبة منها رسومها ومقوماتها الفنية الدقيقة المستقرة ولاسيما قصص حيوان الصحراء من ثور وبقرة وحمار وظليم، فكل قصة منها تمضي في سبيل فنية مرسومة بدقة متناهية، ولكل قصة أحداثها وشخوصها ومدلولها الرمزي.

و«المدح» آخر التقاليد ترتيباً، وله ـ هو أيضاً ـ كثير من الرسوم والمقومات، فهو يدور في طائفة من الموضوعات التي تأصلت حتى أوشكت أن تكون معالم ثابتة في هذا التقليد، ويصطنع بعض طرائق التعبير التي شاعت حتى أصبحت كالرسوم الثابتة. وقد لاحظت أن قيم المدح في هذه المرحلة اختلفت عنها في المرحلة السابقة اختلافاً يتفق وتطور الحس الأخلاقي الذي كان يتهيأ للدخول في مدار جديد.

وقد افترقت السبل بهذه القصيدة، فمضى بها بعض الشعراء في سبيل الجماعة أو القبيلة فإذا هي تحمل همومها ومواجعها وأحلامها. ومضى بها بعضهم الآخر في سبيل أخرى هي سبيل «الاحتراف والتكسب» يؤهِّلها لذلك ويساعد عليه أمران معاً هما: طبيعة الشعر العربي الملتزم، وتطور المجتمع العربي في هذه الفترة من تاريخه. وهكذا بدأت هذه القصيدة منذ أواخر هذه المرحلة ـ مرحلة التأصيل ـ تتنكّر لانتمائها القديم ونشأتها الأولى، وتلتحق بخدمة الطبقة الغنية المسيطرة، وكان هذا انعطافاً خطيراً في تاريخ الشعر العربي عامة، لا في تاريخ قصيدة المدح وحدها، فقد بدأ هذا الشعر منذ تلك الفترة يتجه إلى خدمة الطبقة الحاكمة، ولذا كثرت قصائد المدح كثرة مفرطة في العصر الأموي

وما تلاه من العصور. وبدأت هذه القصيدة تنقطع إلى خدمة هذه الطبقة، وتؤسس لنفسها ميلاداً جديداً، وأصبحت بذلك سلعة لا يستطيع شراءها سوى الأغنياء.

وبلغت «الاعتذارية» في هذه المرحلة ـ مرحلة التأصيل ـ أعلى ذروة بلغتها في تاريخ الشعر العربي، فهي لن تلبث أن تبدأ الانحدار على السفح بعد ظهور الإسلام. ولقد تحقق لها في هذه الفترة ما تحقق لشقيقتها «قصيدة المدح»، فاستقرّت تقاليدها وتأصّلت ـ وهي تقاليد قصيدة المدح نفسها خلا التقليد الأخير ـ، وصار «للاعتذار» رسوم ومقومات فنية دقيقة معروفة تفوق مقومات المدح ورسومه ثباتاً واستقراراً. وسلكت هذه القصيدة سبيل الخلاص في أحيان نادرة، ومضت في سبيلها القبلية القديمة في أغلب الأحيان.

واستمرّت إلى جوار هاتين القصيدتين ـ المدحة والاعتذارية ـ طائفة يسيرة من قصائد «الحمد والعرفان».

* * *

ثم أشرقت الجزيرة العربية بنور الإسلام، وأصاب الحياة العربية انقلابٌ شامل عميق، انقلاب لا تصنعه غير الثورات العظيمة، فتفككت العلاقات الاجتماعية القديمة وتراجعت تراجعاً شديداً، وحلّت محلّها علاقات إنسانية جديدة يبشّر بها الدين الجديد. ولم يناصب الإسلام الشعر ـ أو الفن عامة ـ العداء، ولكنه رآه وجهاً من وجوه النشاط البشري المختلفة، فنظر إليه نظرته إليها جميعاً، وحاول أن يجعل منه شعراً إسلامياً على نحو

ما صنع بوجوه النشاط الأخرى.

وقد تحقق للإسلام شيء غير يسير مما أراد، فنشأ شعر إسلامي جديد يختلف عن الشعر القديم كما تختلف الحياة العربية الجديدة عن سابقتها، وكانت «قصيدة المدح الإسلامية الجديدة» مظهراً من مظاهر هذا الشعر الجديد.

ولسنا نسرف إذا قلنا: إن هذه القصيدة تختلف اختلافاً شديداً عن «قصيدة المدح» في «مرحلة التأصيل»، فهي تسقط تقليدين فنيين كبيرين من تقاليد القصيدة القديمة هما: المقدمة بضروبها جميعاً، والرحلة بشعبها جميعاً أيضاً. وهي ـ من ثم ـ تقتصر على تقليد واحد هو تقليد «المدح»، ولكن صورة هذا التقليد تختلف عن صورته القديمة اختلافاً واسعاً، فهو مملوء بالقيم الدينية الجديدة، وهو يتصل بالحياة من حوله اتصالاً وثيقاً فيتحدث عنها ويتناول موضوعاته منها، وهو بذلك يبرأ من نمطية المدح القديم وتكراره وجموده.

ونحن نجد، بعدئذ، روح الفخر تسري في مدح هذه القصيدة، ونجد الأغراض الشعرية فيها تتجانس وتتآخى فتتوارى الحدود بينها، وتغدو أشبه بألوان الطيف التي تتجمع لتشكل لوناً واحداً هو الطيف أو القصيدة.

وتختلف رسالة هذه القصيدة عن رسالة سابقتها اختلافاً بعيداً، فهي لا ترتبط بطبقة الأغنياء، ولا يجعل منها أصحابها سلعة معروضة للبيع، ولكنها ترتبط بالجماعة الإسلامية الناشئة، وتعبر

عنها، وتبشّر بقضية الإنسان الجديد في الجزيرة العربية.

وهي لا تعرف التنقيح والتثقيف والصقل الشديد وترديد النظر على النحو الذي تعرفه أختها في مرحلة «التأصيل»، وقد خدع هذا الجانب من قضية الشعر الجديد انظار الباحثين وضلّلهم فإذا هم يجعلون منه قضية كبرى، ويغفلون عن القضية الأساسية أو القضية الأم.

ولست أرتاب في أن ظهور الإسلام قد قطع الطريق على «قصيدة المدح» وسدّه أمامها فحال بينها وبين الوصول إلى قفصها الذهبي الذي بدأت تغذّ السير إليه منذ أواخر مرحلة «التأصيل»، وأنه قد منحها طاقة من الحيوية لا تحدّ حين عاد بها إلى أحضان الجماعة فراحت تصدر عنها، وتحمل همومها وأحلامها، وتعبر عن الجانب الناهض في الحياة يومئذ.

وحقاً لقد أعاد الإسلام صياغة الحياة العربية من جديد، ورسم لها مساراً يختلف عن مسارها القديم، وبنى علاقات اجتماعية جديدة حلت محل العلاقات القديمة، وبشّر بقيم جديدة، واستبعد طائفة واسعة من القيم السابقة، وباختصار: لقد بنى الإسلام حياة عربية جديدة تباين الحياة العربية القديمة مباينة شديدة، ولكن ذلك لا يعني أن الحياة القديمة قد انقرضت انقراضاً، وطوى الناس صفحتها بكل ما فيها، فالحياة الإنسانية لا تعرف ـ مهما كان الزلزال عنيفاً ـ هذا التحول الحاسم كحدّ السيف بين غروب الشمس ووجه النهار.

ولذا فقد استمرّت إلى جوار الحياة الجديدة صور واسعة من الحياة القديمة ولاسيما في البوادي بعيداً عن موطن الدعوة ومستقرّها، واستمرّت معها أنماط فنية قديمة أيضاً، ومن هذه الأنماط كانت «قصيدة المدح الإسلامية المحافظة».

ولسنا نخطىء إذا زعمنا أن هذه القصيدة صورة دقيقة من «قصيدة المدح» في مرحلة «التأصيل» أو امتداد متطور لها حتى يبدو التمييز بينهما أمراً شائكاً عسيراً، فهي - أي قصيدة المدح المحافظة - تحتفظ بالتقاليد الفنية الكبرى جميعاً، وتحرص على صورة كل تقليد منها، وهي تتناول المادة التراثية وتولّد فيها وتمدّ من طاقتها - وقد تضيف إليها - وتضربها ضرباً جديداً، ثم هي لا تتزوّد بغير قسط يسير من القيم الدينية الجديدة.

وليست تختلف رسالتها عن رسالة سابقتها التي انحرفت إلى سبيل التكسب في أواخر العصر الماضي، فهي تواصل السير في السبيل نفسها، وتتحول إلى «سلعة» بالمعنى الدقيق للكلمة، فتهجر القبيلة أو الجماعة هجراً شديداً، وتكاد تنقطع إلى الطبقة الثرية انقطاعاً كاملاً حتى نستطيع أن نعدّ «الحطيئة» - وهو أبرز شعرائها - أول شاعر في تاريخنا الأدبي يحترف التكسب بشعره بالمعنى الدقيق لكلمة «الاحتراف».

* * *

ولا يلبث الزمن أن يعاجل الحياة الإسلامية اليافعة وينقلب بها قبل أن تستقرّ وتتوطدّ، ويعاجل ما أبدعته من شعر وينقلب به قبل

أن يتوطّد ويستقرّ هو أيضاً، ولذا فنحن نعدّ مرحلة صدر الإسلام مرحلة «تأسيس وانتقال» معاً في الفن والحياة جميعاً.

ومنذ مطلع العصر الأموي تجتاح الحياة العربية ـ لأسباب شتى ـ موجة إحيائية طاغية وخاصة في العراق، وأطراف الجزيرة. وتنبعث الحياة القديمة بعصبياتها ومنازعاتها، ويعيش كثير من الناس لها وعليها كما عاش أسلافهم. ويصب في نهر الحياة الأموية ثلاثة ينابيع مختلفة: الينبوع الجاهلي، والينبوع الإسلامي، والينبوع الأجنبي الذي ينحدر من حضارات الشعوب التي فتح بلادها المسلمون.

وبموازاة هذه الموجة الإحيائية في الحياة الأموية ظهرت موجة مماثلة في حياة الشعر الأموي، وبموازاة الحياة الجديدة في الحجاز ظهر شعر حجازي جديد، ولم ينقرض الشعر الإسلامي الذي نشأ في العصر الماضي بل استمرّ وترعرع على أيدي شعراء الخوارج وبعض شعراء الشيعة. وهكذا تفرّق الشعراء الأمويون في ثلاث سبل فنية متمايزة:

سبيل تبعث الشعر القديم المؤسس وتحييه وتحتضنه، وتستعير أنماطه الفنية العريقة للتعبير عن الحياة من حولها، وفي هذه السبيل مضى جمهور واسع عريض من شعراء العصر يتزّعمهم أبرز شعراء العراق. وعن هذه السبيل صدرت «قصيدة المدح الإحيائية» بضربيها ـ السلفي والمعتدل ـ جميعاً.

وسبيل تؤسس شعراً جديداً وترعاه وتسهر عليه، وتوظفه

للتعبير عن الحياة الجديدة من حولها، وفي هذه السبيل مضى أكثر شعراء الحجاز، وعنها صدرت «قصيدة المدح الأموية الجديدة».

وسبيل تحتضن الشعر الإسلامي الناشىء وترعاه وترتقي به حتى تجعل منه شعراً متميزاً عن الضربين السابقين تميزاً واضحاً، وفي هذه السبيل مضى فريق من الشعراء يتزعمهم شعراء الخوارج وبعض شعراء الشيعة.

وفي هذا العصر دخلت «قصيدة المدح» ـ على اختلاف ضروبها ـ سجنها الذهبي الضيق الذي كانت تحثّ الخطا نحوه منذ أواخر العصر الجاهلي، وطوّقت عنقها بسلاسل الذهب دون أن تفطن إلى أن هذه السلاسل قيود من نار، وانقطعت ـ بصورة عامة ـ إلى خدمة الطبقة الحاكمة، وأعلنت ولاءها لها، ولم يعد يربطها بالقبيلة ـ أو الرعية عامة ـ سوى بعض الروابط اليسيرة الواهنة لدى بعض الشعراء لا لديهم جميعاً. وبعبارة أدق: صارت ملكاً خاصاً بالطبقة الحاكمة، ولم تعد ملكاً مشاعاً لأبناء القبيلة ـ أو الشعب ـ كما كانت في مطلع شبابها أو كما كانت «قصيدة المدح الإسلامية الجديدة».

واختلفت مواقف الشعراء الإحيائيين من التراث، فأسرف بعضهم في تقصّي القدماء ومضاهاة أنماطهم الفنية، وائتمّ بهم آخرون في غير إسراف أو عبودية، فإذا «قصيدة المدح» في أشعارهم ضربان: «قصيدة إحيائية سلفية» و«قصيدة إحيائية معتدلة».

تتميز «قصيدة المدح السلفية» بالإسراف الشديد في تقليد «قصيدة المدح الجاهلية» في مرحلة «التأصيل»، والتشبه بها ومضاهاتها مضاهاة تبلغ حدّ الاسترقاق لها في كثير من الأحيان. فهي تحافظ على صورتها البدوية العريقة محافظة دقيقة، فتبعث تقاليدها الفنية الكبرى جميعاً ـ المقدمة والرحلة والمدح ـ. وهي تحرص حرصاً شديداً على صورة كل تقليد منها، فتبعث رسومه ومقوماته الفنية المستقرة، ثم تمتد بها وتطورها وتفجرّ طاقاتها، وقد تضيف إليها فتتباعد أطراف التقليد ويغدو رحباً فسيحاً. وهي تصدر عن ذوق فني محافظ لا يكاد يختلف عن الذوق الفني القديم إلا اختلافاً يسيراً. ولا تكاد تبحث عن شيء من القصيدة القديمة إلا وجدته في هذه القصيدة وقد امتدّ واتسع وتطوّر وزاده الزمن صقلاً وتنقيحاً.

لقد مضى الشعراء السلفيون يبعثون المقدمات القديمة جميعاً ويطيلون فيها ويزاوجون بينها، فإذا المقدمة تطول أو تسرف في الطول. وإذا كل ضرب منها يحتفظ بصورته التقليدية التي رسمها الشعراء الأسلاف، وقد بعثت من جديد وامتلأت بالتفاصيل والملامح الدقيقة. وإذا الألوان البدوية تنتشر في هذه المقدمات انتشاراً واسعاً. وليس يفترق هؤلاء السلفيون عن أسلافهم، فهم ما يزالون ـ مثلهم ـ يعلون من مكانة «المقدمة الطللية» ويجعلونها ذات سلطان واسع بعيد، فهي تتبوأ الذروة، وتتناثر بقية المقدمات على السفح دونها. وهم مايزالون ـ مثلهم أيضاً ـ يلحقون بمقدماتهم أحياناً ضروباً واسعة من ضروب الفتوة الجاهلية.

ومضى هؤلاء السلفيون يبعثون «حديث الرحيل» في مدائحهم فإذا هم يحتفظون بمعالمه الأساسية من تصوير للصحراء، ووصف للإبل، وسرد لقصص الحيوان الوحشي من ثور وحمار وظليم. ثم إذا هم يوسّعون في أطراف هذا التقليد، ويمدون من طاقته الفنية، ويسرفون في تصوير معالمه وإبرازها حتى يغدو مشهداً ممتداً فسيحاً، فينهض بعضهم بشعر الصحراء نهضة رائعة، ويرتفع به إلى أعلى قمة بلغها في تاريخ الشعر العربي. ويتقدم بعضهم بشعر الإبل مراحل فسيحة إلى الأمام. ويرتفع بعضهم بقصص حيوان الصحراء ـ دون أن يغير في أحداثها أو شخصياتها أو زمنها ـ ارتفاعاً شاهقاً. وهم يزيدون في معالم هذا التقليد معلماً جديداً، فيصورون رفاق الرحيل في جانب من جوانب المشهد الكبير. ويتناولون بعض الصور الصغيرة في حديث الرحيل القديم، ويحاولون تطويرها والامتداد بها حتى توشك أن تصير معلماً على نحو ما نرى في وصف مصاعب السفر. وباختصار هم يبعثون هذا التقليد بصورته البدوية القديمة، ويطورونه، ويمضون به خطوات فسيحة جداً إلى الأمام، وبذا يزيدون في حظ «قصيدة المدح» من الطبيعة مرة أخرى بعد أن زادوا فيه في حديث الأطلال والظعائن.

وعلى الرغم من أن تقليد «المدح» ينبغي أن يتحدث عن هؤلاء الممدوحين الذين يتجهون بقصائدهم إليهم، فإنهم يبعثون فيه كثيراً من موضوعات المدح القديم ورسومه وقيمه وصوره وظواهره الأسلوبية. وهم يسخّرون هذا التقليد لخدمة السلطة

الحاكمة وتمجيدها والدفاع عنها، وقد ينحرف به بعضهم أحياناً، فيصور بؤس الرعية وما تعانيه من عسف السلطة واضطهادها، وجشع التجار والمرابين وظلمهم.

وهم في أرجاء هذه القصيدة جميعاً ـ لا في المدح وحده ـ يستديرون إلى القصيدة الجاهلية، ويقترضون منها بغير حساب في المعاني والأخيلة والقيم وأشكال التعبير، وفي كل طرف من أطراف عملهم الفني. بل هم ـ على الأصح ـ يحاكونها ويبنون مدائحهم على غرارها، ويحاولون مضاهاتها، ويرتفعون بهذه المضاهاة إلى مرتبة الحذق الفني، ويرون في التقليد والمضاهاة ـ وهذا خطأ فادح جسيم ارتكبوه في حق الشعر وفي حق أنفسهم ـ معيار الشاعرية الأول.

وتتميز «قصيدة المدح الإحيائية المعتدلة» بالانعتاق الظاهر من العبودية للقديم، وبالتخفف من أثقاله وأصفاده. وحقاً لا تزال هذه القصيدة تتكىء على التراث اتكاء واسعاً ـ ولذا وصفناها بالإحيائية ـ، ولكنها ـ وهذا حق أيضاً ـ لا تحس نحو هذا التراث عقدة «القداسة»، ولا تتخذ من فكرة «المضاهاة» دليلاً لها أو غاية وقصداً ـ ولذا وصفناها بالاعتدال ـ. وبعبارة أخرى: هي تصدر عن ذوق فني إحيائي، ولكنه يفارق الذوق السلفي مفارقة واضحة.

إن الشعراء المعتدلين يبنون مدائحهم على غرار «قصيدة المدح الجاهلية المتأخرة»، فيبعثون تقاليدها الفنية الكبرى جميعاً. ولكنهم يتخففون من قيودها الفنية الصارمة تخففاً ظاهراً، فهم لا يراعون دائماً ترتيب هذه التقاليد، وهم يمزجون أحدها بالآخر

أحياناً، وهم ـ وهذا هو الأهم ـ يحوّرون في صورة كل تقليد منها تحويراً واضحاً.

ففي المقدمات تتراجع «المقدمة الطللية» تراجعاً شديداً، وتفقد سلطانها التقليدي الواسع، وتغدو شريطاً ضيقاً شاحب الضوء. وتتقدم «المقدمة الغزلية» فتتبوأ الذروة وتفارق صورتها القديمة. ويصيب مقدمة «الطيف» ومقدمة «الظعائن» تطور غير يسير. ولا تلقى «فكرة المقدمات» صدى قوياً في نفوس هؤلاء المعتدلين، فهم لا يطيلون فيها ـ عادة ـ، وبعضهم يعزف عنها في كثير من مدائحه.

وفي «حديث الرحيل» يؤكد هؤلاء الشعراء افتراقهم عن السلفيين وبعدهم عنهم، فهم يقتصدون في هذا الحديث اقتصاداً ملحوظاً، وهم يسقطون منه أبرز معالمه، فيعرضون عن قصص حيوان الصحراء إعراضاً شديداً، بل هم يغفلونها إغفالاً تاماً في الأظهر الأعمّ الذي يكاد يستغرق الكل، وبذا يفقد هذا التقليد «بنيته الدرامية» ولونه القاني، ويغدو تقليداً صغيراً منطفىء اللون، ويتراجع حظ «قصيدة المدح» من الطبيعة تراجعاً ظاهراً. وهكذا يكشف هؤلاء الشعراء مرة أخرى عن نفورهم من الألون البدوية العريقة بعد أن كشفوا عن هذا النفور في حديث الأطلال. أو قل هم يعبرون بذلك عن ذوق فني مغاير للذوق السلفي القديم مغايرة واضحة.

وفي تقليد «المدح» يبعث هؤلاء الشعراء بعض موضوعات المدح القديم ورسومه وظواهره الأسلوبية، ولكنهم لا يكثرون منها إكثار السلفيين، بل هم ـ على الأصح ـ قلّما يجنحون إليها، فإذا جنحوا اقتصدوا في حديثها الاقتصاد كله. وهم ـ كالآخرين ـ

يمجّدون بهذا المدح الطبقة الحاكمة ويدافعون عن مصالحها، وأحياناً يلتفت بعضهم إلى الرعية فيصور بؤسها وشقاءها وما تلاقيه من مرارة الظلم والاضطهاد.

وباختصار: إن «قصيدة المدح الإحيائية المعتدلة» لا تتنكّر للقديم، ولا تدير ظهرها له، ولكنها تقبل عليه، وتستمد منه صورتها العامة وتقاليدها الكبرى وكثيراً من رسومها ومقوماتها الفنية دون أن ينتهي بها ذلك إلى العبودية له، ومضاهاته مضاهاة دقيقة صارمة. وهي لا تغمض عينيها عن الجديد، ولكنها لا تسرف في الإقبال عليه والاستمداد منه. وبعبارة واحدة: إنها تصدر عن روح شعري إحيائي معتدل.

* * *

وصدرت «قصيدة المدح الأموية الجديدة» عن ذوق فني متحضر يباين الذوق الإحيائي مباينة شديدة، ومن ثمّ كانت تباين ـ هي أيضاً ـ القصيدة الإحيائية مباينة مماثلة حتى يصحّ أن نقول: إنها تكاد تختلف عنها في كل شيء، في الصورة والتقاليد والموضوعات واللغة والأساليب والموسيقا. فقد تخفّفت هذه القصيدة من الألوان البدوية تخففاً شديداً حتى اوشكت أن تبرأ منها، فأسقطت تقليد «الرحلة» بشعبه الفنية جميعاً، واقتصرت على التقليدين الآخرين: المقدمة والمدح. وتراجعت فيها «المقدمة الطللية» تراجعاً شديداً، وتجرّدت من أكثر مقوماتها، وخلعت «الظعائن» ثوبها الصحراوي القديم. وقد أدّى هذا كله إلى قطيعة ـ أو ما يشبه القطيعة ـ بين الطبيعة وبينها. ونهضت مقدمة هذه القصيدة ـ على اختلاف صورها ـ بعبء التعبير عن

مشاعر أصحابها وأحاسيسهم. وتخلّص «المدح» من الموضوعات والرسوم الجاهلية خلا رواسب يسيرة تلوح في أطرافه المتباعدة. وانصرفت هذه القصيدة عن المعجم اللغوي القديم واقتربت من اللغة الشائعة المألوفة، وهجرت الأساليب الفنية القديمة، ولم تعن بالأخيلة عناية واسعة ولم تتكلّف لها. وجنحت إلى الأوزان الخفيفة والمجزوءة، وصفت موسيقاها واقتربت من الهمس. وبعبارة أخرى: لقد صدرت هذه القصيدة عن ذوق فني جديد ينفر من فكرة «التقليد أو المضاهاة» نفوراً شديداً، ويعرف أن التكرار - أو التماثل - يقتل الشعر، ويؤمن بالحداثة والتميز إيماناً عميقاً.

وبعد، فقد حاولت في الصحف الماضية أن أتحدث عن «قصيدة المدح» بوصفها صورة رمزية للحياة العربية من حولها، فرسمت صورة دقيقة لها في نشأتها وتطورها وتغيُّر رسالتها، وفي اتجاهاتها الفنية المتعددة. وحرصت حرصاً شديداً على أن أقف موقف الباحث الناقد الذي يؤمن بأن الموقف النقدي هو أساس كلّ علم - ألسنا نريد للدراسة الأدبية أن تكون علماً؟ -، والذي يصدر في نقده عن تتبع واسع دقيق لما يتحدث عنه، وعن مفهوم محدد للفن وعلاقته بالحياة، فليس يقتل البحث الأدبي أمر كما تقتله غيبة الحس النقدي، وكما يقتله الارتجال والفوضى في الأحكام.

ولست أدري هل استقامت لي السبيل، أم تراني وما أريد كما يقول «المجنون»:

وأصبحتُ من ليلى الغداةَ كناظرٍ
مَعَ الصبحِ في أعقابِ نجمٍ مُغرِّبِ

المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن الأبرص (عبيد):

- ديوان عبيد بن الأبرص. تحقيق: د. حسين نصار.

الطبعة الأولى، نشر مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٧٧هـ ١٩٥٧م.

- ابن أبي خازم (بشر):

- ديوان بشر بن أبي خازم. تحقيق: د. عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق ١٣٧٩هـ - ١٩٧٠م.

- ابن أبي سلمى (زهير):

- ديوان زهير بن أبي سلمى. القاهرة. مطبعة دار الكتب المصرية ١٣٦٣ هـ - ١٩٤٤.

- ابن أبي الصلت (أمية).

- ديوان أمية بن أبي الصلت. تحقيق: د. عبد الحفيظ السطلي. دمشق.

- ابن ثابت (حسان):

- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د. سيد حنفي حسنين. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م.

- ابن حجر (أوس):

- ديوان أوس بن حجر. تحقيق: د. محمد يوسف نجم - دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.

- ابن زهير(كعب):

- ديوان كعب بن زهير، دار الكتب المصرية ١٩٥٠م.

ابن العبد (طرفة)

- ديوان طرفة بن العبد، بعناية مكس سلغسون، مدينة شالون ١٩٠٠م.

- ابن قتيبة:

- الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م.

ابن قميئة (عمرو):

- ديوان عمرو بن قميئة. تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، مجلد ١١، القاهرة ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م.

- ابن قيس الرقيّات (عبيد الله):

- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات. تحقيق: د. محمد بوسف نجم،

دار صادر، بيروت ١٣٨٧هـ ـ ١٩٥٨م.

ـ ابن مالك (كعب):

ـ ديوان كعب بن مالك الأنصاري. تحقيق: سامي مكي العاني: مكتبة النهضة، بغداد ١٣٦٧هـ ـ ١٩٦٦م.

ـ ابن معمر (جميل)

ـ ديوان جميل. جمعه وحققه وشرحه: د. حسين نصار، مكتبة مصر. بلا تاريخ.

ـ ابن مقبل (تميم بن أُبّي)

ـ ديوان تميم بن أبي بن مقبل. تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٣٨١هـ ـ ١٩٦٢م

ـ ابن هشام:

ـ سيرة بن هشام، المجلد الرابع، القاهرة ١٣٥٦ هـ ١٩٣٧م.

ـ الأحوص:

ـ شعر الأحوص الأنصاري. جمعه وحققه: عادل سليمان جمال. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٣٩٠هـ ١٩٧٠م.

الأخطل (غياث بن غوث)

ـ شعر الأخطل. تحقيق: د. فخر الدين قباوة. دار الأصمعي

بحلب، الطبعة الأولى ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م.

الأصفهاني (أبو الفرج):

الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧م ط. ساسي.

ـ الأصفهاني (حمزة بن الحسن):

ـ تاريخ سني ملوك الرض والأنبياء. دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦١م.

الأصمعي:

ـ الأصمعيات. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر ١٩٦٧م.

الأعشى (ميمون بن قيس):

ـ ديوان الأعشى، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤م.

ـ امرؤ القيس:

ـ ديوان امرىء القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م.

ـ التبريزي (الخطيب)،

ـ الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. دار الكاتب بالقاهرة سنة ١٩٦٩م.

ـ التميمي (العجاج):

ـديوان العجاج التميمي. تحقيق: د. عبد الحفيظ السطلي. دمشق.

ـ الجاحظ:

ـ الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٣٤٦هـ ـ ١٩٣٨م.

ـ جرير:

ـ ديوان جرير. تحقيق: د. محمد نعمان أمين طه. دار المعارف بمصر ١٩٦٩ الطبعة الأولى، والمطبعة التجارية الكبرى ١٣٥٤هـ ـ ١٩٣٦م.

ـ الجعدي (النابغة):

ـ شعر النابغة الجعدي، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق، الطبعة الأولى ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م.

ـ الجمحي (محمد بن سلام):

ـ طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى ١٩٥٢م.

ـ الحادرة:

ـديوان شعر الحادرة، مجلة معهد المخطوطات العربية، تحقيق: الدكتور ناصر الدين الأسد ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م.

ـ الحطيئة (جرول بن أوس):

- ديوان الحطيئة، تحقيق: د. نعمان أمين طه. مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، الطبعة الأولى ١٣٨٧هـ - ١٩٥٨م.

الذبياني (الشمّاخ بن ضرار):

- ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي. دار المعارف بمصر ١٩٦٨م.

ذو الرمة:

- ديوان ذي الرمة، نشر بعناية كارليل مكارتني، كمبردج ١٣٣٧هـ - ١٩١٩م.

رؤبة:

- شرح ديوان رؤبة بن العجاج. مخطوط في مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

- السقا(مصطفى):

- مختار الشعر الجاهلي، ج١ شرحه وضبطه وحققه: مصطفى السقا. مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٤٨هـ - ١٩٢٩م.

- السلمي (العباس بن مرداس):

- ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد: ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م

- الشنتريني (ابن السراج):

ـ المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي.
تحقيق:
د. محمد رضوان الداية. الطبعة الثانية، المكتب الاسلامي ١٣٩٦هـ ـ ١٩٧١م.

ـ الشيباني (النابغة):

ـ ديوان النابغة الشيباني. مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى ١٣٥١هـ ـ ١٩٣٢م.

ـ شيخو (لويس):

ـ شعراء النصرانية، مطبعة الآباء اليسوعيين ـ بيروت ١٩٢٠م

الضبي (المفضل):

ـ المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٤م

ـ العبادي (عدي بن زيد):

ـ ديوان عدي بن زيد العبادي. حققه وجمعه محمد جبّار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع بغداد ١٩٦٥م.

ـ العبدي (المثقِّب):

ـ ديوان المثقِّب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م.

ـ الغنوي (الطفيل):

- ديوان الطفيل الغنوي: تحقيق محمد عبد القادر آحمد، دار الكتاب الجديد الطبعة الأولى ١٩٦٨م.

- الفحل (علقمة):

- ديوان علقمة الفحل، تحقيق: لطفي الصقال، دريّة الخطيب. دار الكتاب العربي بحلب. الطبعة الأولى ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

- الفرزدق:

- ديوان الفرزدق. جمعه وعلّق عليه: عبد الله اسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، الطبعة الأولى ١٣٥٤هـ - ١٩٣٦م.

- القرطاجني (حازم):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. نشر دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.

- القيرواني (ابن رشيق):

- العمدة في صناعة الشعر ونقده. الطبعة الأولى، مطبعة السعادة بمصر ١٣٢٥هـ - ١٩٠٧م.

- كثيِّر (عزّة):

- ديوان كثيِّر عزَّة. جمعه وشرحه: د. إحسان عباس. نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

- المرزباني:

- الموشّح، القاهرة، المطبعة السلفية ١٣٤٣هـ.

- المنقري (نصر بن مزاحم):

- وقعة صفين. تحقيق عبد السلام هارون. الطبعة الأولى، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية/ الحلبي وشركاه ١٣٦٥هـ.

- النميري (الراعي):

- شعر الراعي النميري. جمعه وعلّق عليه ناصر الحاني. دمشق مطبوعات المجمع العلمي العربي ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.

المراجع

- الأسد (د. ناصر الدين):

- القيان والغناء في العصر الجاهلي. دار المعارف بمصر، ط٢ ١٩٦٨م.

- اسماعيل (د. عز الدين):

- التفسير النفسي للأدب. دار المعارف ١٩٦٣م.

- أمين (أحمد) ومحمود (د. زكي نجيب):

- قصة الأدب في العالم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣م.

- الأهواني (د. عبد العزيز):

- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢م.

- بارود (د. عبد الرحمن):

- تطور الرجز في الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي، رسالة دكتوراه بآداب القاهرة.

- بروكلمان (كارل):

- تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم نجار، دار

المعارف بمصر ١٩٥٩م.

ـ بلاشير (ريجبس):

ـ تاريخ الأدب العربي ترجمة د. ابراهيم الكيلاني ـ منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٣م.

ـ بنت الشاطىء (د. عائشة عبد الرحمن):

ـ مقال: الإسلام والشعر والمستوى الفني لشعر الصحابة، جريدة الأهرام، ١٨ يوليو (تموز) ١٩٧٥ العدد ٣٢٣٦١.

ـ البهبيتي (د. محمد نجيب):

ـ تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث للهجرة، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠م.

ـ تيزيني (د. طيّب):

ـ مشروع رؤية جديدة للفكر العربي، دار دمشق للطباعة والنشر، سورية ١٩٧١م.

ـ جاريت (أ. ف):

ـ فلسفة الجمال، ترجمة د. عبد الحميد يونس وآخرين، نشر دار الفكر العربي ـ بلا تاريخ.

ـ الجبوري (يحيى):

ـ الإسلام والشعر، مكتبة النهضة بغداد، ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٤م.

ـ شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مكتبة النهضة بغداد،

١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.

- الجندي (درويش):

- ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي ونقده، دار نهضة مصر ١٩٧٠م.

- حسين (د. طه):

- قادة الفكر، القاهرة، ١٩٢٩.

- خليف (د. يوسف):

- تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة بالقاهرة، ١٩٧٦م.

- حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨م.

- ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر ١٩٧٠م.

- رومية (د. وهب):

- الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥م الطبعة الأولى.

- ريتشاردز (أ.أ):

- العلم والشعر ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، بلا تاريخ.

- ريد (هربرت):

- الفن والمجتمع. ترجمة: فتح الباب عبد الحليم. مطبعة شباب محمد، بلا تاريخ.

- الزهيري (د. محمود):

- نقائض جرير والفرزدق. رسالة دكتوراه مخطوطة في جامعة القاهرة.

- الشايب (أحمد):

- تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥م.

- ضيف (د. شوقي):

- العصر الجاهلي. دار المعارف بمصر. الطبعة الأولى ١٩٦٠م.

- العصر الأموي. دار المعارف بمصر. الطبعة الأولى ١٩٦٠م.

- التطور والتجديد في الشعر الأموي. دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٥٩م.

- الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية ج١ الطبعة الأولى، مطبعة الاعتماد بمصر، بلا تاريخ. وج٢ مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٣م.

ـ العشماوي (د. محمد زكي):

ـ النابغة الذبياني، دار المعارف بمصر ١٩٦٠م.

ـ عطوان (د. حسين):

ـ مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٤م.

ـ غارودي (روجيه):

ـ ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، ط٣، منشورات دار الآداب، بيروت ١٩٧٢م.

ـ غازي (د. السيد مصطفى):

ـ الأخطل، شاعر بني أمية، دار نشر الثقافة بالاسكندرية، بلا تاريخ.

ـ الفحام (د. شاكر):

ـ شعر الفرزدق. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة.

ـ فلهوزن (يوليوس):

ـ تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٨م.

ـ فنكلشتين (سيدني):

- الواقعية في الفن. ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.

- **القاضي (د. النعمان):**

- شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام. الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.

- شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموي. رسالة دكتوراه مخطوطة بآداب القاهرة.

- **لوفافر (هنري):**

- في علم الجمال. ترجمة محمد عيتاني. منشورات دار المعجم العربي، بلا تاريخ.

- **مبارك (د. زكي):**

- المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٣٥م.

- **محمد حسين (د. محمد):**

- الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، نشر مكتبة الآداب بالجماميز بلا تاريخ.

- **مطر (د. أميرة حلمي):**

- في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر. دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٤م.

- النشار (علي سامي):

- نشأة الدين، النظريات التطورية والمؤلهة. دار نشر الثقافة بالإسكندرية ١٣٨٦هـ - ١٩٤٩م.

- نلينو (كارلو):

- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف بمصر ١٩٥٤م.

- النويهي (د. محمد):

- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ.

- الهادي (د. صلاح الدين):

- الشمّاخ بن ضرار الذبياني «حياته وشعره»، دار المعارف بمصر ١٩٦٨م.

الفهرس